لبنان
الآداب
العدد رقم 11
1 نوفمبر 1959

نظرة جديدة في النقد القديم

بقلم الدكتور احسان عباس

– ١ –

لايزال تاريخ النقد الادبي عندنا بحاجة الى ان يكتب تحت ضوء جديد من المعالجة وسعة الافق وشمول النظرة وتقدير الظروف والملابسات ، ولا تزال العوامل المحركة لهذا النقد غير واضحة او مقررة . لماذا انبثق هذا النقد في القرن الثالث حتى كأنما كان حبيسا قبل ذلك ؟ مـا المشكلة الجديدة التي ذر قرنها حينئذ حتى بادر الى حلها ناس مختلفو المشارب والاتجاهات : فعالجها فقيه محدث (ابن قتيبة – ٢٧٦) وفيلسوف (الفارابي – ٣٣٩) وكاتب متفلسف (قدامة – ٣٢٠) ولغوي راوية (ثعلب – ٢٩١) وشاعران (ابن المعتز – ٢٩٦ وابن طباطبا – ٣٢٢) . واختلاف هذه الاتجاهات والمشارب يحدد لنا اهمية المشكلة وطبيعة الجهود التي توفرت على حلها والمنابع التي امدت النقد العربي المنظم بما فيه من مواد وافكار .

واذا قلنا ان المشكلة الجديدة هي « كيفية » النظر الى الشعر ، وتجاوزنا عما في هذا الافتراض من غموض فلا بد لنا من البحث عن العوامل التي اثارتها على هذا النحو او ذاك ، وكثرت زوايا النظر اليها . هل نتلمس تلك العوامل في طبيعة التطور الشعري الذي تم في القرن السابق ؟ او في قصور المحاولات النقدية القديمة وغموض اسسها وتعسف الاحكام واختزالها كما تمثلت في طبقات ابن سلام (– ٢٣١) وفي تخلف المصطلح النقدي عن مسايرة التيارات التي جدت من بعد ؟ ان كلام قدامة في مقدمة « نقد الشعر » ليوحي بشيء من تلك الدوافع حين يقول ان الناس قبله عنوا بأمر العروض والوزن وأمر القوافي والمقاطع والغريب والنحو والمعاني الدال عليها الشعر : « ولم اجد احدا وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتابا وكان الكلام عندي في هذا القسم اولى بالشعر من سائر الاقسام المعدودة » (١) . وقد يكون قدامة متأثرا بالثقافة اليونانية وقد يكون في الاصول التي وضعها اخطاء بينة ولكن هذا لاينفي احساسه بانه كان يضع « علما » جديدا – ان صح التعبير – ومن كان يضع علما فلا بد له من ان يخضع الاشياء لقوانين ذلك العلم وان يكون ثائرا على الاحكام التذوقية الخالصة والاحكام التعميمية المسرفة .

ويبدو ان الجاحظ هو الذي مهد – في دور مبكر – لهذا الشعور بقصور حركة النقد السابقة وكان هو اول كاتب جريء في الهجوم على من يزاولون نقد الشعر وهم متخلفون في طبيعة وسائلهم ، ويتضمن رأي الجاحظ ان المرء قد يكون رواية او عالما لغويا او نحويا الا ان هذا الاتجاه او ذاك يحدد نظرته الى الشعر ويعجزه عن ان يكون ناقدا ذواقة . يقول الجاحظ : « ولم ار غاية النحويين الا كل شعر فيه اعراب ، ولم ار غاية رواة الاشعار الا كل شعر فيه غريب او معنى صعب يحتاج الى الاستخراج ، ولم ار غاية رواة الاخبار الا كل شعر فيه الشاهد والمثل ، ورأيت عامتهم – فقد طالت مشاهدتي لهم – لايقفون على الالفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة وعلى الالفاظ العذبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة وعلى الطبع المتمكن وعلى السبك الجيد وعلى كل كلام له ماء ورونق وعلى المعاني التي ان صارت في الصدور عمرتها .. ورأيت البصر بهذا الجوهر من في الصدور عمرتها .. ورأيت البصر بهذا الجوهر من اظهر » (٢) . وقد كاد رأي الجاحظ هذا ان يصبح «وثيقة» النقد الجديد لانه :

١ – اظهر عيوب النقاد القدماء والنقد الذي يزاولونه .
٢ – عدد المجالات التي يجب ان يرتادها النقد الجديد .
٣ – اعطى راية النقد للكتاب والشعراء .

وهكذا كان ، اذ اصبح النقد في القرن الثالث من نصيب الكتاب والشعراء ، وكان نصيب « الكتاب » فيه اظهر ، وهذه حقيقة يجب ان نقف عندها متأملين ، فان جبروت التيار الكتابي الذي خلقه الجاحظ ، وقيام الكتاب بوضع حدود النقد اكسب النظرية الشعرية اساسا نثريا اي جعل المبنى الشعري مقصورا على اساس من المبنى النثري ، فلم تتميز اصول الابداع الفني في الشعر الا بمظاهر سطحية ، وامتد هذا الرأي الى شاعر مثل ابن طباطبا فاذا به يفترض ان القصيدة في ذهن الشاعر صورة نثرية يضعها بعد ان تكتمل نثرا في نطاق الوزن والقافية . يقول ابن طباطبا : « فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا واعد له مايلبسه اياه من الالفاظ التى تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول عليه .. » (٣) . ويقول ايضا : « ويسلك منهاج اصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم فان للشعر فصولا كفصول الرسائل » (٤) . وهذا يعني ان القصيدة ليست الا رسالة – او ربما خطبة – مصوغة في قالب مغاير . وقد لعبت هذه النظرية دورا خطيرا في تكييف طبيعة الشعر وبرزت بروزا واضحا لدى ابن الرومي وظلت تفعل فعلها في المفهوم البلاغي العام كما هي الحال لدى ابي هلال العسكري ، ولكنها لم تمر دون تساؤل ،وكان ان وقف عندها بعض النقاد في القرن الرابع ملحين على ضرورة التفرقة بين النظم والنثر فقال ابو سليمان المنطقي في التفرقة بينهما : « النظم ادل على الطبيعة لان النظم من حيز التركيب ، والنثر ادل على العقل لان النثر من حيز البساطة . وانما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لانا للطبيعة اكثر منا للعقل ، والوزن معشوق للطبيعة والحس .. والعقل يطلب المعنى فلذلك لاحظ للفظ عنده وان كان متشوقا معشوقا ... ومع هذا ففي النثر ظل من النظم وفي النظم ظل من النثر » (٥) ومضمون قول المنطقي ان النظم تركيبي في شكله العام وان النثر ذو شكل بسيط ،

وان النظم تستدعيه الطبيعة بينما النثر استجابة عقلية ، واذا فهمنا من لفظة « الطبيعة » ـ في هذا المقام ـ مجموعة العواطف والاحاسيس تبين لنا الى اي مدى نجح ابو سليمان المنطقي في كسر نطاق النظرية النثرية التي استولت على اذهان اهل القرن الثالث . ولم يكتف ابو سليمان بالتمييز بين الشعر والنثر بل كان يرى انه لابد من التمييز بين ضروب النثر نفسه فهناك بلاغة الخطابة وبلاغة النثر وبلاغة المثل وبلاغة العقل وبلاغة البديهة وبلاغة التأويل (٦) .

ولقد عرض ابو حان التوحيدي تلميذ ابي سليمان لاراء بعض الناظرين في النثر والشعر من رجال القرن الرابع ، وقد حامت أراؤهم حول امور خارجة عن طبيعة هذين الفنين وتعلقت بأشياء عرضية واستدعت في الجدل ركائز اخلاقية ولكن هذه الوقفة نفسها تدل على ان المشكلة شغلت يومئذ كثيرا من الاذهان (٧) .

ـ ٢ ـ

وقد نجد في اسباب ذلك الوعي الجديد بأهمية النقد عاملا آخر هو الثقافات الاجنبية وبخاصة الثقافة اليونانية؛ ومن التقصير المخل ان نقف عند جانب واحد من اثر تلك الثقافة فنقول ان هذا الناقد او ذاك متأثر بالثقافة اليونانية، كما نفعل لو درسنا نقد الفارابي او قدامة ، وميزنا لدى الاول منهما اثرا لكتاب الشعر « بويطيقا » وميزنا لدى الثاني استعانة عامة بالاصول المنطقية وبنظريتي افلاطون وارسطوطاليس في الفضيلة وبعض التشابه في المصطلح البلاغي . غير ان هذا ليس هو كل ما هنالك ، فان تبلور صورة النقد على يد ابن قتيبة وابن طباطبا وابن المعتز وثعلب انما تم تحت تأثير نوع من « المقاومة » للمؤثرات الاجنبية والاكتفاء بتوجيه البصر النافذ الى الشعر العربي؛ لان ذلك الشعر في نظر اصحابه كان رفيعا وكان متفردا، ومن ثم فانه كان يحتاج قواعد نقدية مستقلة ، فأصبح لزاما على النقاد ان يوجدوا تلك القواعد وان يطبقوها على الشعر ، وكان لغموض الآراء المنقولة عن الثقافات الاجنبية اثره القوي في هذه الناحية ، فما اظن ان احدا من اولئك النقاد كان يفهم ما يعنيه الفارابي بقوله : « ويعرض لنا عند استماعنا الاقاويل الشعرية عن التخيل الذي يقع في انفسنا شبيه بما يعرض عند نظرنا الى الشيء الذي يشبه ما نعاف ، فاننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء انه مما يعاف ، فتنفر انفسنا منه فتجتنبه ، وان تيقنا انه ليس في الحقيقة كما خيل لنا » (٨) واحسب هذا القول تحويرا لقول ارسطوطاليس : « والناس يجدون لذة في المحاكاة وتؤيد التجربة صدق هذه المسألة ، فقد تقع اعيننا على اشياء يؤلمنا ان نراها كجثث الموتى واشكال احط الحيوانات واشدها اثارة للتقزز ومع ذلك فنحن نسر حين نراها محكية حكاية صادقة في الفن » (٩) وما كان للناس يومئذ ان يتصوروا حقيقة ما يقوله الفارابي لان محمولاته غير واضحة في انفسهم ، ولكن هذا الغموض دفعهم دفعا الى تنشيط قوة الحدس ليبصروا بانفسهم ما فاتهم ابصاره عن طريق المؤثرات الغريبة . وقد تلاقي الاثر الايجابي للثقافات الاجنبية في نتائجه مع قوة الحدس الفردي المستقل : فالثقافة المنطقية هي التي هدت قدامة الى ان حد الشعر بالكلام الموزون المقفى حد ناقص فزاد فيه « الدال على المعنى » ، والبصيرة النقدية المستقلة هي التي جعلت يحيى بن علي المنجم يقول : « ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرا ، الشعر ابعد من ذلك مراما واعز انتظاما » (١٠) وهذه البصيرة نفسها هي التي جعلت يحيى بن علي المنجم نفسه يرى ان الموازنة بين العباس والعتابي باطلة اذ هي موازنة بين متباعدين لتباينهما في المذهب الشعري (١١) . وقد عرض المثقفون بالثقافات الاغريقية الى ان مهمة الشعر هي « الاستفزاز للفعل » ومن اجل ذلك صارت الاقاويل الشعرية تجمل وتزين وتفخم (١٢) . ويبدو ان قدامة ادار هذه الفكرة في ذهنه وربط بينها وبين فكرة « الغلو » في الشعر فقال : « ان الغلو عندي اجود المذهبين وهو ما ذهب اليه اهل الفهم بالشعر والشعراء قديما وقد بلغني عن بعضهم انه قال احسن الشعر اكذبه وكذا يرى **فلاسفة اليونانيين** في الشعر على مذهب لغتهم » (١٣) وعن طريق الحدس وصل ابن طباطبا الى فكرة شبيهة بفكرة « الاستفزاز للفعل » حين قال : « وليست تخلو الاشعار من ان يقتص فيها اشياء هي قائمة في النفوس والعقول ، فيحسن العبارة عنها واظهار ما يكمن في الضمائر منها فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه »(١٤) أي ان ابن طباطبا لم يكتف بفكرة الاستفزاز للفعل وانما تنبه الى « المشاركة » بين الشاعر والمتلقي .

ـ ٣ ـ

هذان مثلان فحسب من دراسة العوامل التي اثرت في ذلك النقد ، ولهذا ارى ان اعادة النظر في تاريخ النقد ستمكننا من رؤية الاشياء في قيمها الصحيحة بالنظر لتطور الزمن وتغير الثقافات ، وستجنبنا الاخطاء التي وقع فيها من تصدوا للمفهومات النقدية بطريقة سطحية عيابة. خذ ـ مثلا ـ تلك الثورة التي واجهنا بها في مطلع هذا القرن تعريف الاقدمين للشعر ، لقد حمل عليه الثائرون حملة شعواء دون ان يفطنوا الى ان الاقدمين انفسهم كانوا يعرفون قصور ذلك التعريف وانهم لم يكونوا يتصورونه جامعا لطبيعة الشعر ، وقد دلت قولة ابن المنجم ـ فيما تقدم ـ على هذا نفسه . ووضع الواضعون في مطلع هذا القرن تعريفات كثيرة للشعر بعضها ينظر الى غايته وبعضها الى قوة تأثيره ولكن لا احسب هذه الحدود جميعا تنجو من نقد يوجه الى طبيعتها ، وكل حد قد يكون قاصرا مثيرا للنقد اذا اختلفت زوايا النظر .

وخذ فكرة اخرى هي فكرة « الوحدة » التي يرى المحدثون ان النقد القديم قد اخل بها . ولكنا لو امعنا النظر لوجدنا ان وحدة المبنى امر هام عند النقاد القدماء؟ نعم انهم كانوا يرون القصيدة مجالا لعدة موضوعات ولكنهم كانوا يستنكرون الاخلال بوحدة المبنى وتلاحم أجزائه فقد عاب احدهم شعر اخر لانه يقول البيت وابن عمه (١٥) اي ان الصلة بين ابياته غير وثيقة . وقال ابن طباطبا في وصف بناء الشعر : « وينبغي للشاعر ان يتأمل تأليف شعره وتنسيق ابياته ويقف على حسن تجاورها او

قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ... وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به اوله مع اخره على ما ينسقه قائله .. يجب ان تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه اولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف » (١٦) وكل هذا الحاح على التحام الاجزاء وتناسبها وذلك هو ما فهمه النقاد يومئذ من امر الوحدة ؛ ولسنا نطالب من اولئك النقاد ان يتحدثوا عن الوحدة الشعورية او العضوية وهم موجهون بالعرف السائد الى ان القصيدة تحتوي عددا من الموضوعات يتم الانتقال من احدها الى الآخر في تخلص جميل .

كذلك ذهب المحدثون الى استنكار عمود الشعر، وعمود الشعر محاولة لايجاد نظرية كبرى في الشعر العربي ، ومحض هذه المحاولة انه يستحق التقدير ، غير ان اتساع هذه النظرية لا يسلم من الخطأ ، وهو امر يجب ان نسلم به . الا ان نظرية تستطيع ان تكون « مقولة » واحدة يندرج تحتها الشعر البدوي والحضري وينضوي في ظلها الشعر العذري وشعر ابي تمام والبحتري والمتنبي وابن الرومي والمعري — ان مثل تلك النظرية لايستطيع ان يحجر الطريق الواسع امام الشعر العربي بل الحق ان نعد تلك النظرية « حكما » فضفاض الجوانب يراد به الشمول ولا يراد به التقييد الصارم والتحديد .

فاذا فهمنا تاريخ النقد من هذه الزاوية ونظرنا الى جانبي النظرية والتطبيق في ذلك النقد اكبرنا — بدلا من ان نتنقص — تلك المشكلات التي اثارها النقد وطريقة معالجته لها وربما كان من المفيد ان اشير الى بعضها في هذا المقام :

١ — الالحاح في كل نقد على ضرورة الثقافة والاطلاع للشاعر .

٢ — محاولة الوقوف عند مشكلة الطبع والصنعة في الابداع الشعري .

٣ — محاولة تحديد العلاقة بين الشكل والمضمون في صورة مشكلة اللفظ والمعنى .

٤ — الفصل في التقدير النقدي بين الاتجاه الفني والاتجاه الاخلاقي .

ومن مهمة تاريخ الحركة النقدية على مر الزمن ان يلحظ المؤرخ هذه الازدواجية في تيار النقد فلا يكبر منها جانبا على حساب الجانب الاخر ، وهذه الازدواجية تدل على حيوية الصراع بين الاجهزة المختلفة التي كانت توجه ذلك النقد . فاذا رأى الدارس نقدا يفصل بين الادب والاخلاق فعليه ان يذكر دائما ان هناك تيارا مضادا كان يربط بينهما ربطا وثيقا . واذا رأى في التيار النقدي العام ميلا الى جانب الشكل — او اللفظ — فلا بد من ان يتتبع اتجاها آخر كان يميل الى جانب المعنى ويؤثره .

ومن مهمة تاريخ النقد ايضا ان يلحظ الاحكام الجزئية التي اصدرها النقاد على شاعرٍ شاعر ، فانه بهذا ايضا قادر على ان ينصف البصيرة النقدية لدى الاقدمين ؛ فاذا قرأ قول بعضهم في ابن الرومي — مثلا — : « صاحب النظم العجيب والتوليد الغريب ، يغوص على المعاني النادرة فيستخرجها من مكامنها ويبرزها في احسن صورة ، ولا يترك المعنى حتى يستوفيه الى آخره ولا يبقي فيه بقية... وله في الهجاء كل شيء ظريف » (١٧) — اذا قرأ هذا وأضاف اليه احكاما اخرى اصدرها النقاد القدماء على هذا الشاعر تبين له ان المحدثين لم يهتدوا الى شيء جديد في دراستهم لابن الرومي وانما انصرفوا الى تحليل هذه الاحكام وبسطها .

وليس معنى هذا كله ان يغفل مؤرخ النقد «المعوقات» الكبرى التي كانت تحد من اتساع آفاق النقد وتقلل من الانصاف فيه كالعصبية للقديم والاهواء الفردية والاهتمام بالعيوب الجزئية واستقصاء مشكلة السرقات واخضاع الشعر لقوانين اللياقة الاجتماعية في الخطاب وغير ذلك من امور كثيرة بددت كثيرا من الجهد سدى ، بل عليه ان يدرك ذلك كله بوعي المؤرخ الناقد البصير ، ولا يتحقق عمله في هذا الاتجاه الا اذا كان ثلاثي النظرة الى هذا العمل الضخم الذي ينتظره بحيث يؤرخ النظرات النقدية وتطور الذوق على مر الزمن والتيارات الثقافية التي تعب من وراء هذين ؛ وعندئذ لا يكون تاريخ النقد العربي درسا لبعض الكتب التي ظهرت في النقد بل يكون تاريخا قائما على التطور وعلى ابراز الجهود التي طمست لانها وردت في كتب لم تخصص للنقد ، ويكون ذلك التاريخ وضعا جديدا مبلورا لافكار عجز اصحابها عن ان يروها متكاملة . لقد قال كانت : « ليس من النادر الشاذ ان نجد — حين نقارن الافكار التي عبر عنها مؤلف في موضوعه — اننا نفهم ذلك المؤلف بأحسن مما فهم نفسه » . وارى ان هذا القول يجب ان يكون حافزا لنا لكي نظهر النقد القديم في مفهومات جديدة ؛ فان تاريخ الافكار في حاجة مستمرة الى اعادة النظر والتقويم المتجدد .

تعليقات :

(١) نقد الشعر ص: ١ (ط . ليدن ١٩٥٦) (٢) البيان والتبيين ٣ : ٣٢٣ نشر السندوبي (١٩٤٧) (٣) عيار الشعر : ٥ (٤) المصدر نفسه : ٦ (٥) المقابسات : ٢٤٥ (نشر السندوبي) (٦) الامتاع والمؤانسة : ٢ : ١٤٠ — ١٤٢ (٧) المصدر نفسه ٢ : ١٣٠ — ١٤٧ (٨) احصاء العلوم : ٦٧ (تحقيق الدكتور عثمان امين) (٩) كتاب الشعر لارسطوطاليس : ٢٦ (ترجمة احسان عباس) . (١٠) الموشح للمرزباني : ٣٥٨ . (١١) المصدر نفسه : ٢٩٣ . (١٢) احصاء العلوم : ٦٨ — ٦٩. (١٣) نقد الشعر لقدامة : ٢٦ . (١٤) عيار الشعر : ١٢٠ . (١٥) عيون الاخبار لابن قتيبة ٢ : ١٨٤ . (١٦) عيار الشعر : ١٢٤ — ١٢٦ . (١٧) وفيات الاعيان ٣ : ٤٢ (ط . محيي الدين عبد الحميد) .

جامعة الخرطوم

احسان عباس

سوريا

الموقف الأدبي
العدد رقم 512
1 ديسمبر 2013

افتتاحية . .

نظـرة عامــة إلى الـنص المـسرحي الحديث

❑ مالك صقور

ها هي ذي سورية تحتل شاشات الفضائيات في أربعة أركان الأرض.

ها هي ذي سورية تملأ الدنيا، وتشغل عقول مسؤولي الدول الكبرى، وتلهب قلوب الشرفاء من شعوب العالم التي هبّت للتضامن مع الشعب العربي السوري.

وها هي ذي سورية تتحول إلى قبلة الشعوب التواقة إلى الحرية، الشعوب المناهضة للاستعمار القديم والجديد، المعادية للإمبريالية وغطرستها، وجبروتها.

سورية، في اللغة السريانية القديمة تعني (الربة الكبرى) أو (الآلهة العظمى)..

واليوم، تجتمع أبالسة الأرض وشياطينها، لتنال من الربة العظمى، ولكن هيهات، هيهات، أن ينال الشيطان من الرحمن.

وما اجتماعنا اليوم، في هذه الندوة، إلا تأكيد على أن سورية بخير، وبرهان على أن الشعب منتصر على الرغم من هذه الحرب الظالمة القذرة، بعد أكثر من سنتين ونصف السنة من الدمار والخراب والقتل والفتك. على الرغم من قرع أميركا طبول الحرب، على الرغم من الضجيج والفحيح من كل أبواق المرتزقة والمأجورين، والعملاء و أسيادهم الإمبرياليين.

سورية كانت الطريق لرسالة السيد المسيح عليه السلام ـ رسالة السلام والمحبة.. وكانت نقطة الانطلاق لرسالة النبي العربي الخالدة.. من سورية أيضاً، انطلقت أولى المسرحيات، قبل أن يعرف العالم ما هو المسرح. ففي كتابه "تاريخ سورية"، يقول المؤرخ الكبير فيليب حتّي:

"تدور إحدى قصائد الأدب الكنعاني حول النزاع السنوي بين إله النبات بعل وخصمه موت. وينتصر موت على بعل في أول الأمر. وهذا طبيعي في بلاد يضع جفاف الصيف حداً لحياة النبات. ولكن عندما تتجدد الأمطار في الخريف، فإن بعلاً يعود فينتصر على موت. ومن المحتمل أن هذه القصيدة كانت تمثّل كمسرحية على الساحل السوري، قبل أن يفكر اليونان بالمسرحية بعدّة قرون. وإذا صح هذا، فيكون السوريون قد سبقوا اليونان الذين يُعدّون عادة، هم من أنشؤوا التمثيل المسرحي في العالم".

لا أذكر ذلك الآن، من باب المباهاة والتغني بالماضي، ولا من باب الفخر بالأجداد. بل لأننا في حضرة المسرح أولاً. ومن يزور عمريت جنوب مدينة طرطوس، ويعرّج على مسرح عمريت الأثري المنحوت في عمق الصخر، ويرى إلى هذا المسرح الذي ما زال قائماً حتى اليوم، رغم القرون الكثيرة، ورغم الحت وعوامل الطبيعة، ورغم الإهمال، يدرك أن هذا المسرح كان عامراً في يوم ما، وهذا تصديقاً لقول فيليب حتي ثانياً. وثالثاً: إن من أهداف هذه الحرب الظالمة على سورية، هي مسح هذه الحضارة وإلغاء الذاكرة، وسرقة آثارنا، كما تمّ في العراق، ولهذا حديث آخر.

***

واليوم، يقتضي الوفاء منا، في هذه الندوة: وزارة الثقافة، واتحاد الكتّاب العرب، وهما معنيان بإحياء ذكرى المؤسسين للمسرح السوري، والرواد الأوائل، وتوجيه تحية تقدير لجميع المسرحيين السوريين الذين لم يوفروا جهداً في تأسيس وتطوير المسرح، من كتّاب، ومخرجين، وممثلين، ونقاد، وكل الذين ساهموا في صناعة الفن المسرحي الأصيل، منذ تأسيس المسرح القومي في دمشق ومن ثم المعهد العالي للفنون المسرحية، في دمشق وفي كل المحافظات.

من المعروف، أن النشاط المسرحي الفعلي، قد بدأ في سورية منذ تأسيس المسرح القومي في دمشق عام 1959. ومن ذلك التاريخ انطلقت الحركة المسرحية بقوة وبثقة، وتم تعزيزها في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية. وصار عندنا:

1 ـ المسرح القومي.

2 ـ مسرح الهواة.

3 ـ المسرح العمالي.

4 ـ المسرح المدرسي.

5 ـ المسرح الجامعي.

6 ـ مسرح الشعب.

7 ـ المسرح الجوال.

8 ـ المسرح العسكري.

9 ـ مسرح الشوك.

10 ـ مسرح العرائس.

من غير أن نهمل مسرح القطاع الخاص، ومن ثم تجربة المسرح التجريبي، وما أطلقوا عليه المسرح فيما بعد الفقير أيضاً...

ويعرف الجميع أيضاً، أنه منذ الستينيات والسبعينيات، وحتى منتصف ثمانينات القرن الماضي، شهدت الحركة المسرحية نجاحاً كبيراً، وتطوراً لافتاً وهاماً. سواء على صعيد كتابة النص المسرحي، أو على صعيد العرض على الخشبة. وكان مهرجان دمشق المسرحي من أهم المهرجانات الناجحة في الوطن العربي، إذ أتاح إقامة الندوات الحوارية الواسعة، التي شهدت نقاشات حادة، وحوارات هامة ومفيدة، وسجالات اختلط فيها الشأن السياسي بالاجتماعي بالفكري بالمسرحي.

ومن المعروف أيضاً، أنه لا مسرح من غير جمهور، وهنا يعترف كثيرون من المسرحيين: كتاباً ومخرجين، وممثلين ونقاداً، أن الجمهور قد انفض عن المسرح، ولهذا أسبابه الذاتية والموضوعية.

يحضرني هنا، سؤال طُرح ذات يوم: ماذا لو أن شكسبير جاء في عصر السينما؟ والسؤال يتضمن ثلاثة أرباع الجواب. فإذا كانت السينما قد سرقت أضواء المسرح، فكيف الحال الآن، وتكاد السينما ذاتها أن تكون نسياً منسياً، بعد انتصار التلفزيون، وتطور الفضائيات وانتقال الفنانين إلى المسلسلات التي لها أول وليس لها آخر، ولكن ليس هذا هو السبب الأول في تراجع المسرح. يقول فرحان بلبل: "غير أن شيئاً ما منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين بدأ يحدث في الساحة العربية، فالأحلام العريضة، في التغيير والعدالة والاشتراكية وتحرير فلسطين والوحدة العربية وغيرها من الأهداف، التي سعى إليها العرب بقوة وشراسة، بدأت تتبخر، ليحلّ محلها يأس وإحباط وتردٍّ نلمس نتائجه اليوم. لقد انطفأ الحلم، فكان لا بد أن ينطفئ النشيد"(1).

ويتابع فرحان بلبل قائلاً: "إن انحسار (مرحلة الازدهار العظيم) كان يعني أن الجمهور تخلّى عن مسرحه لأنه فَقَدَ الأمل بما حلم به. فكان لا بد للمسرح أن يبحث عن أساليب جديدة تشدُّ إليها ما بقي من الجمهور، فظهرت فكرة الجماليات البصرية، وهذه الفكرة تُضحك بقدر ما تبكي، فالمسرح طوال عمره كان عبارة عن مشهد بصري". ثم يعود فرحان بلبل ويطرح السؤال التالي: "فلماذا برز ما يُسمى بالمشهد البصري في هذه المرحلة التي تلت مرحلة الازدهار العظيم؟ يعلل فرحان بلبل ذلك، قائلاً: "لكن الجماليات البصرية بكل بهرجاتها لا تستطيع أن تخلق جمهوراً مسرحياً، ومن هنا ندرك لماذا اقتصر المسرح على نخبة ليست دائماً من المثقفين، بل أن مقولة (المسرح للنخبة) عادت لتحل محل مقولة (المسرح للجماهير)، وبعد إن كان الإقبال الكثيف من سمات المسرح العربي منذ نشأته حتى منتصف ثمانينات القرن العشرين، صار الإقبال القليل من سمات المسرح العربي اليوم)(2).

في السياق نفسه، يؤكد د. نبيل الحفّار قائلاً: "لكن المسرح العربي لم يلبث منذ أواسط عقد ثمانينات القرن العشرين أخذ يتراجع على صعيد التأليف والإخراج والتمثيل. خاصةً، حين بدأ مؤسسو مرحلة الازدهار يهجرونه إلى غيره من الأعمال والفنون"(3).

وأنا هنا، أورد ما قاله الأستاذان فرحان بلبل ونبيل الحفار، لا لأبيّن أسباب تراجع المسرح وانفضاض الجمهور عنه فحسب، بل لأؤكد علاقة المسرح بالجمهور، وارتباطه بالناس، وعكس طموحاتهم وآمالهم وأحلامهم، وتجسيد معاناتهم. وقد عكسها الكتاب عموماً، وكتاب المسرح خاصة. وذلك، لخصوصية الخطاب المسرحي المباشر مع المتلقي، في طرح القضايا التي تهّم المواطن، سواء القضايا الفكرية، السياسية، التاريخية أو الاجتماعية.

***

من هنا، أدخل إلى النص المسرحي المعاصر، ولأن الوقت لا يسمح بالحديث عن النصوص التي كتبت، وقدمت للمسرح خلال أكثر من أربعين عاماً. فسأكتفي بالإضاءة على بعض النصوص، السياسي منها، والتاريخي، والاجتماعي.

وابدأ بمسرحية الراحل سعد الله ونوس (حفلة سمر من أجل (5) حزيران) ذلك لأنه من وجهة نظري، أن ما يجري في سورية الآن، سببه الأخطبوط السرطاني الذي اغتصب فلسطين، وما زال يعمل لتهويد المنطقة مستخدماً كافة الأساليب: العسكرية، والاقتصادية،

النفسية، الدينية. مستغلاً ضعف الفلسطينيين، وعدم وحدتهم، كذلك تمزق العرب، واستخدامهم وقوداً لهذه الحرب.

كتب سعد الله ونوس "حفلة سمر من أجل (5) حزيران، قبل خمسة وأربعين عاماً، عقب الهزيمة النكراء التي حلت بالعرب، وشكلت صدعاً وشرخاً في تاريخ العرب الحديث، ودقت إسفيناً في المشروع القومي العربي وأجهضته.

مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" مسرحية حادّة، صادمة في شكلها ومضمونها. وهنا، لن أتطرق للشكل، والارتجال، ومشاركة المشاهدين بالتمثيل، ولا عن مسرحية داخل مسرحية، بل ما يهمني في هذا المقام، المضمون الذي بيّن فيه سعد الله أسباب الهزيمة، وعرّى الحكّام العرب، وسأفترض أن الجميع يعرف مضمون المسرحية، أو يتذكرها على الأقل، فثمة مسرح في إحدى البلدان العربية، سيقدم مسرحية بعنوان "صفير الأرواح". ويتأخر العرض لسبب ما، ويمرّ الوقت، ولم يبدأ؛ فأخذ جمهور الصالة بالتذمر والصياح. عندها تبدأ المسرحية البديلة، التي هي (حفلة سمر)، وكأنها مرتجلة، إذ يخرج من بين المشاهدين فلاح عجوز يصعد الخشبة، ويبدأ بسرد قصة مدرّس الجغرافيا، الذي كان يبسط خريطته منذ عشرين عاماً على الحائط، ويعلّم التلاميذ، ويشرح لهم الدرس. مدرّس الجغرافيا، يحسُّ الورق أكثر من ورق، لأنه يشم فيها رائحة الأرض، وهو إذ يتلمس الخطوط، يحسُّ فيها أنها أكثر من خطوط، لأنها تنبض تحت أصابعه تخوم الأرض، كذلك يحسّ بتجمّع الناس الذين لهم معاناتهم، وحياتهم، وألمهم، ومسراتهم.. منذ عشرين سنة، وهو يحاول أن يجعل التلاميذ يحسوّا الإحساس الذي هو يحسّه، وسواء، أكان الطلاب أمامه يضحكون، أو ينامون، أو يتثاءبون، بوسع المدرّس أن يبرهن على ما يقول: فالورق يتمزق كما تتمزق الأرض التي لا تجد من يحميها. وفي النهاية، الخارطة من ورق، وفي بلاد لا تحترم ولا تقدّر الأرض، والجغرافيا، فإنه من الصعب أن يكون لخارطة على الحائط أية أهمية. وما أصعب أن تقاوم الخارطة الورقة عوامل الفناء. وهكذا بدأت خارطته ـ الورقة تتمزق:

- يمزق طرف الورقة الشمالي الغربي ـ لواء اسكندرون.
- يمزق هوامش من الشرق ـ إمارات الخليج.
- يجوّف الورقة من الوسط ـ فلسطين.
- يمزق الوسط الجنوبي ـ سيناء.
- يمزق الوسط الشمالي ـ الجولان.

وهكذا، تصبح الورقة ـ الخارطة، غربالاً. فهل من يعتبر؟ ويتصاعد الحدث، عندما يروي أهالي القرية، كيف نزحوا، كيف أصبحوا لاجئين، تنتظرهم المذلّة والإهانة.

يدين سعد الله ونوس السلطات الحاكمة، يفضحها، يعرّيها، ويبيّن مدى ابتعادها عن الشعب، ويحملّها مسؤولية الهزيمة. وفي الوقت نفسه يحمّل المسؤولية للجميع، على لسان أحد الممثلين: "نعم، إني كذلك، واحد من هؤلاء الذين يقرؤون كتباً نظرية عن الثورات والشعوب. واحد من هؤلاء الذين لم يكونوا في قرية أمامية. واحد من الذين يجترون الأحلام الوردية. وإني مثلهم أنظر كيف أرى الأشياء: إني هروبُهم. إنك هروبُهم. إننا هروبُهم. إننا الهرب ذاته. هذا ما أفكر به. يعكسون وجهي في المرآة. إني أهاجم نفسي في المرآة، الامسُ عاري في المرآة. إني مسؤول. إنك مسؤول. كلنا مسؤولون. ما من أحد يستطيع أن يجد هذه المرة مخبأ من المسؤولية".

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن، هل ما زال هذا النص، وهذه المسرحية، صالحة بعد أربعة عقود ونصف العقد؟

في الجواب أقول: نعم، لأن ما تناوله سعد الله ونوس، وعالجه في هذه المسرحية، ما زال قائماً، حتى هذه الدقيقة.

***

وبما أننا نعيش الحرب، بكل ما تعنيه الحرب، لا بل أكثر، أعود إلى مسرحية الراحل ممدوح عدوان: "**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**". وهنا، لا أقول، كأن التاريخ يعيد نفسه، فأمتنا، وأرضنا، كانتا عبر القرون الغابرة مسرحاً للغزو الخارجي. والتاريخ القديم والحديث يشهدان على ذلك، وممدوح عدوان، صدمته هزيمة حزيران، كما صدمت الكثيرين، وكما سعد الله ونوس، بيّن أسباب الهزيمة، وفضح الحكومات العربية، فإن ممدوح عدوان يتابع في مسرحيته "**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**" أسباب الهزيمة، ولكن بطريقة أخرى، فقد "حمّل ممدوح هذه الصورة المشوهة للإنسان المهزوم، محبوكة من كامل أطرافها فوضعها في ثوب تاريخي، وحاكم الطغيان السياسي من خلالها"(4).

في المسرحية ـ المحاكمة ـ أمامنا: القاضي، النائب العام، محامي الدفاع، المتهم، الحاجب وشخصيات ثانوية الشهود، والجنود.. وستعقد جلسة المحاكمة، لمحاكمة المواطن أبي الشكر العدناني، المتهم بأنه لم يحارب وفوق ذلك، ربما أنه باع سلاحه.

ولكي نتذكر المسرحية، سأقرأ اتهام النائب العام في الجلسة أمام القاضي، ومن اتهام النائب العام، تتوضح القضية:

"سيدي القاضي، إننا اليوم بصدد معالجة مشكلة خطيرة، ففي هذه الظروف العصيبة التي تمر بها أمتنا، وفي مجابهة هذه الأمة لأخطار الغزو الذي يستهدف وجودنا، والمتمثل في الهجمة البربرية التي يشنها التتار بقيادة هولاكو، لا بد لنا من استثمار الطاقات الكامنة في هذا الشعب جميعها. إن من واجب كل مواطن شريف، أن يُشهر سيفه في وجوه الغزاة، وأن يدافع عن تراب هذا الوطن الذي ربانا جميعاً، أننا نعيش اللحظة التي تستدعي من كل إنسان في هذا الوطن أن يبرهن عن عمق انتمائه للأرض و ارتباطه بالوطن".

لكن القاضي يضيق ذرعاً من إطالة النائب العام وإسهابه في الاتهام فيطلب إليه الاختصار، لأنه كما يزعم أنه يستوعب القضية ويفهم الظروف المحيطة، كما نزعم اليوم، أننا نستوعب ونفهم ما يجري في سورية الآن. ويتابع النائب العام تلاوة اتهامه: "إن هذا المتهم الذي ترونه وراء القضبان، مجرم خطير، وخائن قذر، لقد تخلى هذا المتهم عن وطنه ساعة المحنة ونزح عن أرضه التي عاش فيها، ومن خيرها طوال عمره، ولقد أتاحت حكومتنا له ولكل مواطن فرصة المساهمة في الدفاع عن أرضه، فقدمت السلاح للجميع، ودعتهم للتطوع في صفوف المقاتلين، لكن هذا المتهم رفض أن يقاتل ورفض أن يبقى في أرضه، لقد أخذ سيفاً، لكن أحداً لا يدري ماذا فعل به، وإنْ كنا نخمن أنه باعه"(5).

هكذا بدأت المحاكمة التي استمرت طويلاً، يعرض ممدوح عدوان من خلال الحوار أسباب الهزيمة، وحال الشعب المسلوب من كل شيء.

لقد غزا التتار وطننا ودمروه، واحتله الأتراك واستعبدوه، وغزا الفرنسيون أرضنا واحتلوها. ولقد خرجوا مدحورين. أما في منتصف القرن العشرين، فقد اغتصبت فلسطين، وجعلت الإمبريالية العالمية، الكيان الغاصب ـ الصهيوني ـ رأس الحربة في قلب الوطن العربي، فشردت الشعب الفلسطيني، وراحت تتمدد إلى دول الجوار.. فأين العرب؟ وأين الحكومات العربية؟ وأين الشعب مما جرى ويجري؟ هذه مقولة مسرحية "**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**".

لقد نمذج ممدوح عدوان في شخصية (أبي الشكر العدناني) المتهم، غالبية الشعب المقهورة، المستلبة، المهمشة، ومن خلال صورة هذا المتهم، قدّم ممدوح الصورة المشوهة السلبية للمواطن المهزوم. فالمتهم مسلوب الكرامة، مسحوق الشخصية، بسبب فقره وجوعه، فأصبح وأمسى معقداً، ضائعاً، حاقداً، وهو، خائف مذعور، خائف من رجال السلطة، خائف من الحرب، خائف من المحكمة، خائف من السيف الذي لم يتعلم استخدامه. وهو الآن

في قفص الاتهام، مهدداً بالإعدام أمام تهمتين، تهمة هروبه وتخليه عن الوطن وأنه لم يحارب، وتهمة بيعه سلاحه، أو فقدانه.

المشاهد الساخرة في المسرحية، تدفع المشاهد إلى الضحك والبكاء في آن على صور الطغيان متمثلاً في الخليفة، وأعوانه المتخمين الذين أعمتهم المكاسب والامتيازات، وتركوا القضايا الوطنية، وأهملوا الشعب، وتخلوا عن كل شيء إلا مصالحهم الشخصية.

"**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**"، مسرحية كاشفة، كشفت، وعرّت، وفضحت الطبقات الحاكمة، وفي الوقت نفسه كشفت حال الشعب. وإن كان المؤلف قد حافظ على الهيكل التاريخي شكلاً، إلا أنه كان يتحدث، ويفضح، ويحاكم الراهن السياسي، والاجتماعي.

ومع ذلك، ينهي ممدوح المسرحية بمقولة تحمل عنصر التفاؤل، والثقة بالشعب، فمهما أُهمل الشعب، وهُمش، فإن هذا الشعب يُمْهل ولا يُهْمل. والشعب في النهاية، لا يمكن أن يُغلب، ولا يمكن أن يبقى تائهاً، مقيداً في أغلاله، الفكرية والسياسية والاجتماعية، ويختم ممدوح المسرحية بانتصار أبي الشكر. إذ ينتصر على خوفه ويتخلص منه، فحين يغادر الجميع، أو يهربون. يبقى أبو الشكر وحيداً مع حاجب المحكمة. عندها، يحمل كل واحد منهما سيفاً، ويذهبان إلى الحرب.

في تفاصيل المسرحية، إسقاط الماضي على الحاضر، وإزاء ما يجري الآن في سورية، كم يجدر بنا أن نتأمل هذه التفاصيل، ونمعن النظر ملياً في الواقع الصعب جداً، في هذه المرحلة العصيبة، لمعرفة من يحارب؟ ومن لا يحارب؟ من تخاذل ومن صمد؟ من هرب ومن يحتكر ومن يتلاعب بلقمة العيش؟

"**محاكمة الرجل الذي لم يحارب**"، محاكمة الجميع دون استثناء. لكن النصر معقود للشعب في النهاية.

***

في مسرحية "المهرج" يعود محمد الماغوط أيضاً للتاريخ، من خلال الواقع والراهن. ويكشف عورات الحكام العرب، من خلال نص بسيط وواضح، يعود لماضي الفتوحات العربية، في أبهى تجلياتها في الأندلس، وبطولة (صقر قريش)، والراهن الذي فقد العرب فيه مساحات واسعة من أراضيهم.

فثمة فرقة مسرحية جوّالة، لا هم لها سوى كسب المال بأية طريقة، وأعضاء الفرقة، أشخاص أدعياء، لا علاقة لهم بالفن ولا بالمسرح. كل ما هنالك، سُدت في وجوههم أبواب الحياة، فقرعوا باب الفن حتى "خلعوه"، كما يقول الماغوط. وهؤلاء، في سبيل المال لا يتورعون عن تشويه أرقى النصوص المسرحية، ومسخ أبرز الشخصيات التاريخية(7).

يقدم محمد الماغوط لوحة هجائية ساخرة هزلية، يسخر فيها من أدعياء الفن الذين لم يجدوا عملاً، فشكلوا فرقة مسرحية جوّالة للارتزاق.

حطت الفرقة رحالها في مقهى شعبي، وقدمت مشهداً من مسرحية شكسبير "عطيل". ويأخذ قارع الطبل، رئيس الفرقة دور (عطيل) وسيطلق عليه من هذه اللحظة التي يلعب فيها دور عطيل: بالمهرج.

وبعد أن ينتهي مشهد (عطيل)، ينتقل الماغوط بذكاء، إلى العصور العربية، الأموية والعباسية، مذكّراً بالماضي المجيد، والبطولات العربية.. وهنا، أراد قارع الطبل أن يختم برنامجه المسرحي بصقر قريش، ليذكّر الحاضرين بالماضي العظيم، ويتقمص (المهرج) دور صقر قريش، بشكل هزلي ومشوه.. وما أن ينسحب أحد زبائن المقهى محتجاً على هذه الإهانة، قائلاً: "أؤكد أن صقر قريش يتململ الآن في قبره"، حتى يدوي صوت صقر قريش كالرعد، وترتعش فرائص المهرج خوفاً من شتائم صقر قريش الذي يحضر غاضباً على المهرج الذي شوّه سيرة صقر قريش. وبعد حوار رشيق، رائع، ماتع، يبيّن فيه الماغوط بطولات العرب وفتوحاتهم ومنجزاتهم وبين الحاضر الذي اقتحمته التكنولوجيا، وانقلب المجتمع إلى مجتمع استهلاكي بحت، يعفو صقر قريش عن المهرج، وأراد مكافأته، بتعيينه والياً على أحب أرض على قلبه ألا وهي الأندلس، فيقول له المهرج: رحمها الله، يا مولاي، لقد ذهبت من مئات السنين. فأراد أن يرسله إلى الاسكندرون. فيقول المهرج: احتلها الأتراك.

فيختار له فلسطين، فيقول له: التهمها اليهود. فيعتقد صقر قريش إن المهرج يمزح وهي واحدة من طرائفه التي لا تصدق، فأراد أن يعاقبه على هذه المزحة الثقيلة، فأراد أن ينفيه إلى سيناء. فيقول المهرج: مولاي وسيناء هي الأخرى رحمها الله. هنا، يفقد صقر قريش صبره، فيصرخ: اقتلوه. ارجموه ويتعجب صقر قائلاً: وسيناء أيضاً أيها البومة. فيرد المهرج: سيناء وشرم الشيخ، وجبل الشيخ..".

ويغضب صقر قريش، يريد أن يعرف كيف سقطت فلسطين والاسكندرون، و.. و ومن ثم يأمر بسرج الخيل، ويتكفل بتحرير فلسطين وغيرها، وينصحه المهرج، لكنه يبقى معتداً بنفسه، أنه هو صقر قريش الذي فتح أسبانيا، وحولّها إلى بلاد الأندلس.. ولكن مع الأسف، يحتجز على الحدود في نظارة، لأنه لا يحمل جواز سفر. والقوانين لا تسمح بالخروج والدخول

من غير جواز سفر. وعلى الحدود، تظهر المحسوبيات، والبيروقراطية والرشوة ويصل الأمر إلى الصحافة، ويهرع الصحفيون لمقابلة صقر قريش، ويذاع ذلك وتجري الرياح عكس ما أراد صقر قريش، فيحضر مسؤول أسباني، وتجري مفاوضات.

وتعقد صفقات، لتسليم صقر قريش كمجرم حرب، لقاء صفقة مغرية، وهكذا، تنتهي مسرحية (المهرج)، بعدما اطلّع صقر قريش على أحوال الأحفاد الذين لم يحافظوا على منجزات الأجداد، بل باعوه أيضاً، وباعوا تاريخهم وثقافتهم للأجنبي، وأصبحوا مرتهنين له.

***

ومن النصوص المسرحية التاريخية التي تناولت التاريخ، وجعلت له إسقاطاً معاصراً، هي مسرحية فرحان بلبل: "**الممثلون يتراشقون الحجارة**".

وهي واحدة من أهم المسرحيات التي كتبها فرحان بلبل الذي لم يغب عن هواجسه وكتاباته الهم الطبقي والهم القومي والهم الوطني.

تتألف المسرحية من ثلاثة فصول، يتداخل فيها الماضي بالحاضر، وكأنهما مسرحيتان، أو مسرحية داخل مسرحية. لكنهما تشكلان حدثاً واحداً، على الخشبة. وفي النهاية تترك المشاهد وجهاً لوجه في مواجهة الحدث.

من خلال الفرقة المسرحية التي لا تخفي أهدافها السامية، ومبادئها التقدمية الواضحة في توظيف الفن في خدمة المجتمع والثورة والفكر التقدمي، وبالمقابل: تُظهر الحاجة ومتطلبات العيش في مجتمع استهلاكي، يقضم الأخضر واليابس، ويُسقط القيم، ولا يقيم وزناً للأخلاق، وهذا يجعل التناقض بين طرفي الفرقة نافراً حتى الصدام والصراع.

تفتح الستارة، وتظهر فرقة مسرحية تجري التدريبات على أداء الممثلين لأدوارهم، قبل العرض على الجمهور. تدور أحداث المسرحية في مكة، وتحديداً في عام الفيل، حين غزا أبرهة الحبشي مكة وأراد أن يهدم الكعبة.

ويتصدى له عبد المطلب بن هاشم جد النبي العربي محمد (ص)، الذي قدمه المؤلف من خلال ثلاثة أحداث:

1ـ إعادة حفر بئر زمزم.

2ـ إيفاء النذر الذي قطعه على نفسه، وهو أن يذبح ولداً قرباناً، فيما لو رزق بعشرة أولاد.

3 ـ التصدي، ومقاومة غزو أبرهة الحبشي.

عبد المطلب لا يستسلم لمحاولات الإحباط وتثبيط همته، وأن لا جدوى من حفر بئر زمزم من جديد في يباس الصحراء القاحلة، وتراه يقول: ما يضيركم إن حفرت البئر؟ أحفره وحدي، وتشربون الماء، ويشرب حجاج بيت الله، ثم تشرب قريش، وأشرب أنا".

كذلك في التصدي للغزو الحبشي، يجنّد كل من يستطيع حمل السلاح، ويقاتل أبرهة الحبشي حتى يردّه مقهوراً مدحوراً، ويظل يطارد فلول جيشه المهزوم.

هذا ما حصل في المسرحية، كما كتبها فرحان بلبل، لكن الواقعة التاريخية تفيد، أن عبد المطلب بن هاشم زعيم قريش المقتدر، النبيل، الكريم، الشهم، راز الأمر طويلاً، وفكر في الأمر ملياً، وهو يرى الجيش الجرّار الذي يقوده أبرهة الحبشي، خاصة، قطعان الفيلة التي أرعبت أهل مكة. وهو ليس لديه الجيش القادر على المواجهة، فقال لقومه: "إلا أني نذير لكم من كربة يوم عظيم، فما لكم بصاحب الفيل طاقة"، وأوعز لقومه أن ينفروا، ويخلوا مكة، ويتسلقوا الشعاب، ويتشبثوا بها، حتى يتدبر الأمر، وذهب لمقابلة أبرهة الحبشي، الذي صعق من هيبة عبد المطلب ووقاره وشخصيته، فقال له ماذا تريد؟ فقال عبد المطلب: أريد الإبل. فقال أبرهة: ولكن أريد هدم الكعبة، فقال عبد المطلب: "أنا رب الإبل، وللكعبة رب يحميها".

لكن في المسرحية، كما قلت، يجنّد عبد المطلب كل من يستطيع أن يحمل السلاح، ويقاتل أبرهة الحبشي، وينتصر عليه، ويسحق جيشه، ويطارد فلول جيشه المهزوم، ويؤجل التجارة، حتى تنتهي إزالة آثار الغزو والعدوان.

في أثناء سير الأحداث على الخشبة، بهذا الشكل، يعترض ممول المسرحية التاجر عصمت، الذي لم يرضَ بسير الحدث المسرحي بهذه الطريقة، فيعترض على المسرحية، ويغري الممثلين بالمال (وهم بحاجة) ويتم شراء الذمم، فيتخلى بعضهم عن النص، من أجل إعادة سير المسرحية وفقاً للنص التاريخي، أي أن عبد المطلب لم يحارب، فلماذا جعله المؤلف يحارب في المسرحية؟!.

عندئذ انقسمت الفرقة المسرحية إلى طرفين، استطاع التاجر أن يقسمها، بعد أن وافق طرف على بيع نفسه. والطرف الآخر رفض أن يبيع نفسه للتاجر عصمت، وبقي متمسكاً بأهداف الفرقة، وأولى هذه الأهداف: محاربة التجارة والتجار بكافة أشكالهم وأصنافهم: تجار الفكر، تجار الفن، تجار الوطن. ومن هنا، كان عنوان المسرحية: "**الممثلون يتراشقون الحجارة**".

لقد نجح فرحان بلبل، من وجهة نظري، في إعادة كتابة التاريخ، والإفادة من الحادثة التاريخية في توظيفها من أجل خدمة الواقع الراهن، ومن وجهة نظر معاصرة تقدمية ـ نضالية. وذلك في بناء جسر بين الماضي البعيد، والحاضر المأزوم. قام بتحديث التاريخ، وإسقاط الماضي على الحاضر. فالغزو هو الغزو، إن كان في الجاهلية أو في العصر الحالي.

لكنه وظف ذلك في قضية العرب المركزية ـ فلسطين. وانقسام الأمة العربية حولها.. فبعض الحكام العرب الخونة يتحالف مع العدو الصهيوني سراً أو جهراً، بعضهم يصمت عن هذه الخيانة. بعضهم يتزلف ويداهن، والبعض القليل مازال يمانع ويتصدى. من هنا، جاء قول عبد المطلب الذي أصاب كبد الحقيقة: "**تبرئون الخيانة وتعفون عن الخائن. غير أن العفو عن الخيانة هو الخيانة**" (10)

ولو أن فرحان بلبل كتب مسرحيته وفق الواقعة التاريخية، وكما حدثت فعلاً، لكانت مسرحيته عادية، كانت تذكيراً بما حدث، هذا يعني أنه لم يقدم شيئاً.

وفي رأيي، أن فرحان بلبل قرأ التاريخ بتمعن وتأن، واستوعب درس التاريخ، الذي التقطه من واقعة غزو أبرهة الحبشي في الجاهلية، ويعرف أيضاً أن القرآن الكريم قد ثبّت هذه الحادثة، وسجل الانتصار، وأن الله لم يخذل عبد المطلب، وقد جاء في سورة الفيل: ﴿ ألم ترَ كيف فعل ربك بأصحاب الفيل ❖ ألم يجعل كيدهم في تضليل ❖ وأرسل عليهم طيراً أبابيل ❖ ترميهم بحجارة من سجيل ❖ فجعلهم كعصف مأكول﴾(11).

بلى! يعرف فرحان بلبل هذا، ويعرف مغزى قول عبد المطلب "وللكعبة ربٌّ يحميها"، ويعرف أيضاً ويدرك من هو عبد المطلب بن هاشم، وثقته بنفسه وبربه الذي لم يتخل عنه. ويعرف أن ما حصل في تلك الواقعة التاريخية واستجابة السماء لعبد المطلب بن هاشم جد الرسول، منذ أكثر من ألف وأربعمئة سنة..

لكنه يعرف الآن، ويدرك، أن زمن المعجزات قد ولّى، وأن حامي الكعبة الآن ليس هو عبد المطلب الحقيقي، وليس بيننا، فالأمر، إذن، يقتضي بعبد المطلب المعاصر، أن يجنّد الجند، ويجيّش الجيش، ويُعدّ العدّة. لأن ما أخذ بالقوة، لا يسترد إلا بالقوة. لذلك كله، لم يقدم فرحان بلبل نموذج البطولي الذي كان، بل قدّم الأنموذج الذي يجب أن يكون.

***

أما علي عقلة عرسان في مسرحيته ((عراضة الخصوم))، فينطلق من الواقع الراهن. واقع العرب المزري. ولا يتكئ على التاريخ. وإن كانت هزيمة حزيران عام 1967 قد أجهضت المشروع القومي العربي، وجاءت حرب تشرين 1973، لترد الأرض والكرامة، وتغسل عار حزيران؛ فإن ما جرى بعد حرب تشرين، على الصعيد السياسي، من خروج مصر من الصف العربي، ومن ثم عقد صفقات الاستسلام والذل مع الكيان الصهيوني الغاصب، قد دق اسفيناً جديداً في نعش المشروع القومي العربي، وشرخاً في وحدة الصف العربي، وحتى الحد الأدنى منه ألا وهو التضامن على الأقل. إذ بدأت مرحلة جديدة على ساحة الصراع العربي ـ الصهيوني، خاصة، بعد صفقة (سيناء)، ومعاهدات الاستسلام بين حاكم مصر وحكام الكيان الصهيوني.

بعد صفقة سيناء، كتب علي عقلة عرسان، مسرحيته (عراضة الخصوم)، عاكساً فيها المزاج الشعبي العربي، وحالة التململ والغليان من جهة، وحالة اللامبالاة والهرولة نحو ما سمي بالتطبيع مع العدو الغاشم: جهراً: مصر والأردن، وسراً: محميات الخليج.

في ساحة ما في مدينة عربية ما، ثمة مقهى، يقابله مقهى، حيث يجتمع الناس، ولأن المقاهي تجمع الناس من مختلف الاتجاهات، فتظهر العراضة. والعراضة تنقسم إلى طرفين أو اتجاهين:

1ـ اتجاه وطني قومي حر يدعو إلى التحرر والتحرير.

2ـ اتجاه انتهازي، غير وطني، مرتبط بالخارج.

ويمثل ظافر، المسالم إلى حد الاستسلام ـ الفضولي ـ طرفاً.

ويمثل حسان الانتهازي، الوصولي الطرف الآخر.

وتبرز أم سليم (أم الشهيد) التي تمثل الشعب مع نادل المقهى (أبي علي).

ومن خلال سير الأحداث، يظهر المعارضون، والانتهازيون، والتجار، واللصوص والسماسرة والخونة أيضاً، في طرف، وبالمقابل أم سليم (أم الشهيد) ونادل المقهى، ومن معهما يمثلون: الإنسان الحر النبيل القومي الوطني، والشهداء، والوطن.

ويتم تحالف المصالح رغم التناقض، ويكون الثمن هو المتاجرة بدم الشهداء. ولهذا، تنهض أم الشهيد وتستنفر همم الرجال. وكما حمل ديوجين مصباحه في وضح النهار يبحث عن الرجال، كذلك فعلت أم سليم وراحت تبحث عن الرجال بعد أن سمعت خبر الصفقة في سيناء، فالشهداء نهضوا من قبورهم، لأنهم أحسّوا أنهم أهينوا وهم في القبور، وقد بيع دمهم، فيعلو صوت سليم الشهيد صارخاً: ((لم نكن نعتقد أبداً أننا من يباع ويُشرى، حتى

كانت تلك اللحظات وتلك المساومات)). وهكذا، عندما يصمت الأحياء، أو يخون الأحياء الأوطان، ينهض الموتى، يحملون قبورهم على أكتافهم، ويلقنون الأحياء الدرس في الوطنية وفي الأخلاق.

يؤكد د. علي عقلة عرسان في هذه المسرحية المقولات التالية:

الأولى: "أينما ذهبت أنا عربي. وأحمل اسم العربي بخيره وشرّه. بفخره وعاره. وعن هذا العربي، عن كرامته أدافع اليوم" (12).

الثانية: دم الشهداء ـ الذي هو سياج هذا الوطن، الذي روّى هذا التراب وضمخه، أن لا يذهب هدراً، وأن لا يُباع، ولا يُساوم عليه.

الثالثة: تحرير العقل العربي من الأوهام والتبعية.

الرابعة: الاستمرار بالنضال ولهذا نسمع أم الشهيد تطمئن ابنها قائلة: ((قل لرفاقك يا ولدي.. سوف يبقى مشعلكُم مرفوعاً، ما بقينا أحياء.. ما بقي في أرضنا حياة وأحياء)) (13).

من هنا، كان لهذه المرأة المناضلة ـ أخت الرجال الحقيقيين أن ترى في دم ابنها الشهيد ورفاقه الشهداء: شرف الحياة، وشرف الحياة من شرف الوطن، وشرف الوطن من شرف المواطن ـ الإنسان وكرامته.

***

ومن النصوص الاجتماعية، اخترت مسرحية "**مقام إبراهيم وصفية**" لوليد إخلاصي، الذي كتب أكثر من أربعين مسرحية، تناول من خلالها موضوعات عديدة ومتنوعة: السياسي منها، والوطني والاجتماعي. وقد يكون عنده أهمّ من هذه المسرحية، في نظر النقاد. مثل مسرحية (الصراط) و (هذا النهر المجنون) و (كيف تصعد دون أن تقع) و(أوديب) وغيرها.

وأود أن ألمّح إلى مسرحية (أوديب) التي أطلق عليها (مأساة عصرية) مذكراً بمأساة أوديب ـ مسرحية سوفكليس المعروفة، التي يقتل فيها أوديب الإغريقي إياه. فإن كان ثمة لعنة أوديبية، وهي لعنة القدر الإغريقي، فإنّ (أوديب) وليد إخلاصي، كما يتنبأ (الكومبيتر)، أن أوديب سيتزوج ابنته، ويقتل ابنه. في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفكليس، عرّافة دلفي، هي التي تتنبأ. أما في مسرحية إخلاصي فإن (الحاسوب) هو الذي يتنبأ. وكما يرى نقاد سوفكليس، أن أوديب قتل الأب. أي قتل الماضي، أما أوديب إخلاصي، فإنه يقتل

الابن، أي أنه يقتل المستقبل. وهذه إشكالية قراءة للواقع والمستقبل معاً. أو رؤية تشاؤمية لوليد إخلاصي.

أما في مسرحية (**مقام إبراهيم وصفية**)، فإنه يجسّد طقساً مسرحياً لفاجعة شعبية جرت وقائعها في حي من أحياء مدينة حلب، كما يقول إخلاصي، إذ يتآمر حي بكامله على عاشقين شابين، ويقتلهما، ويتحول قبرهما القسري إلى مقام يتبارك به الناس.

قصة حب، بين إبراهيم اليتيم أجير في المطحنة، وصفية ابنة شيخ الجامع الفتاة الجميلة. وكان إبراهيم اليتيم هذا، مقرباً إلى قلب الشيخ، وهو من مريديه. ولكن بعضاً من وجهاء الحي المقتدرين مالياً، أرادوا الزواج من صفية. ووقع التنافس بين (أبي الروس) تاجر المواشي، و(أبي الكيف) تاجر المخدرات. لكن صفية ترفضهما، لأنها تحب إبراهيم. فيقوم أبو الروس وأبو الكيف وبمساعدة الأتباع بإشاعة أنّ علاقة مشبوهة بين إبراهيم وصفية، وهذا لا يجوز في الشرع، فيحرضا أباها الشيخ الطيب لذبحها، كي يغسل عاره، وعار الحي.

ووفق المفهوم الخاطئ للدين والتدين، امتثل الأب للأمر، وأقنع ابنته بالذبح، وامتثلت هي الأخرى بكامل قناعتها، لأمر والدها. واستلّ السكين وهمّ بذبحها فعلاً، لحظتئذ يتدخل إبراهيم، ويطلب من الشيخ أن يذبحه بدلاً عنها. وبعد أن يكتشف الشيخ المؤامرة، وأن حب العاشقين حباً عذرياً نقياً طاهراً، يكتب كتابهما على سنة الله ورسوله، ويتزوجان؛ ويختفيان في المقام. ويذهب الشيخ بدم طير على سكينه، وعندما يُفتضح الأمر، يجن جنون تاجر المواشي، ويقرر تجديد إعمار المقام، ويحكمون البناء من غير نوافذ، فيختنق العروسان داخل المقام. وهكذا يدفن الحب خلف جدران الأنانية والحقد والهمجية. ومع مرور الأيام يتحول المقام إلى مكان يقدسّه الناس. ويحزن الأب الشيخ الطيب، ويفقد بصره، ويبقى المسكين يدور حول المقام يتلمس جدرانه، ويقول: ولكن إبراهيم وصفية لم يموتا، إني أسمعهما في ابتهالات المحتاجين وأراهما في تساؤلات المعذبين.

في هذه المأساة، جسّد وليد إخلاصي فاجعة شعبية، قد يكون لها أس واقعي، لكنه عكس حياة المجتمع، ليس بالضرورة: في حلب، بل ربما تقع في أي مدينة من مدن العالم الثالث، حيث سطوة رأس المال المتوحش والفهم الخاطئ المتحجر للتدين، وانسحاق الناس البسطاء، تحت وطأة الأعراف والتقاليد البالية، والمفهومات الخاطئة للدين، وبطش المتنفذين في المجتمع.

مأساة (إبراهيم وصفية) كشفت حال المجتمع، من خلال قصة حب بريئة، لتظهر الذئاب المتربصة بهذا المجتمع، وتفضح الأنانية، والجشع، واللؤم، وتورم الذات، والجهل. وذلك في تصرف الموسرين، سواء في عودتهم من الحج، أو في سلوكياتهم اليومية، وتظهر البؤس

والتعاسة في القاع الاجتماعي، والانتهازية التي لا يخلو منها مجتمع، وتواطؤ السلطة مع الأغنياء، من خلال رئيس المخفر وغيره.

* * *

تقتضي الأمانة العلمية، العودة إلى نصوص كثيرة، وأسماء جادة قدّمت نصوصاً هامة أغنت المشهد المسرحي، وتناولت موضوعات مختلفة: تاريخية، وفلسفية، ووطنية واجتماعية، وأذكر على سبيل المثال:

- الأب إلياس زحلاوي
- خليل هنداوي
- معروف الأرناؤوط
- عبد الوهاب أبو السعود
- عمر أبو ريشة
- سليمان العيسى
- علي كنعان
- عدنان مردم بيك
- حكمت محسن
- مراد السباعي
- حسيب كيالي
- صدقي إسماعيل
- غفريل كحالة
- نذير العظمة
- وليد مدفعي
- وليد الفاضل
- يوسف مقدسي
- فارس زرزور

- رياض عصمت
- عادل أبو شنب
- خالد محي الدين البرادعي
- أحمد يوسف داود
- محمد أبو معتوق
- عبد العزيز هلال
- جان ألكسان
- حمدي موصللي
- جوان جان

وغيرهم وغيرهم.

وأعتذر من الكتاب الشباب الذين لم أقرأ لهم بعد.

إن الحديث عن النص المسرحي المعاصر، وعوامل التأثر بالمسرح الأوربي الغربي، والمسرح الروسي والسوفييتي، ونشوء تيارات ومذاهب انعكست بشكل مباشر وغير مباشر في كتابات المسرحيين السوريين، مثل: الواقعية، والتعبيرية، والسوروبالية، والملحمية، ومسرح العبث واللامعقول. وتيارات ما بعد الحداثة، تتطلب وقفة أخرى، لا بل وقفات طويلة.

الإبداع عمل فردي، والثقافة عمل جماعي، والمسرح أحد أهم وجوه الثقافة، ولذلك يتطلب جهوداً مكثفة، من كل المهتمين، والمخلصين للمسرح، لإعادة المشهد المسرحي إلى تألقه.

* * *

وأختم بمقولة شكسبير:

(هذا العالم مجرد مسرح).

ويقول:

هذه الدنيا خشبة مسرح

وجميع الرجال والنساء مجرد ممثلين.

* * *

هوامش:

1ـ فرحان بلبل ـ شؤون وقضايا مسرحية

كتاب مجلة دبي الثقافية، الإصدار (71) ص 36 ـ دبي ـ 2012

2ـ المصدر نفسه ص39

3ـ د. نبيل الحفار ـ الحياة المسرحية عدد 57- ص3

4ـ خالد محي الدين البرادعي ـ خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب. دمشق ـ 1986ـ ص ـ 276

5ـ ممدوح عدوان. مسرحية "محاكمة الرجل الذي لم يحارب" ص10- 11

6ـ خالد محي الدين البرادعي ـ خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب. دمشق ـ 1986ـ ص ـ 278.

7 ـ محمد الماغوط. مسرحية (المهرج) ـ ص499 ـ الآثار الكاملة. دار العودة بيروت. الطبعة الأولى 1973.

8 ـ محمد الماغوط. مسرحية (المهرج) ـ ص499 ـ الآثار الكاملة. دار العودة بيروت. الطبعة الأولى 1973. ص566.

9 ـ فرحان بلبل. المثلون يتراشقون الحجارة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ـ 1975

10 ـ المصدر نفسه، ص 114- 118.

11 ـ القرآن الكريم سورة الفيل

12 ـ عراضة الخصوم ـ دمشق. اتحاد الكتاب العرب 1976 ـ ص89

13 ـ المصدر نفسه ص126

14 ـ مقام إبراهيم وصفية ـ مسرحية وليد إخلاصي، مجلة الأقلام العراقية ـ 1980.

□□

نظرة في الشعر الجاهلي

بقلم

ماري عجمي

يزورني في اثناء كتابتي المقالات التي نشرت مؤخراً عن امريء القيس احد اساتذة الادب الاجلاء فيشير اشارة خالية من البيان الى اني اتسرع في ما احكم به على امرئ القيس من الاحكام ، وأستدل من اشارته على الصعوبة التي يعانيها الانسان حين يخرج من حال ألفها، او يحمل الى نفسه عقيدة مناقضة لتلك التي اطمأن اليها وآمن بقائدتها ، لما في ذلك من ضرورة العودة الى الهيام في مهامه التفكير واوديته الجرداء. وبعد حديث وحين يقتنع فيه بما اسلفت ذكره،لا يلبث ان يشجعني على الاستمرار في الابحاث الادبية ونشر شيء منها ما دام فيه قوة وجدة،وينقم على الاساتذة الذين يحتفظون باحسن افكارهم يضنون بها على النشر.وأنشط مرة اخرى الى الكتابة ولكن وانا على أهبة موافاة المدرسة بالهذر المتكرر اذ تعتلج في هذه الخواطر وتتزاحم حتى كأنها تطفح فأنهال على هذه الاوراق النحيلة المستطيلة أحبرها بسرعة أضمنها منزلة هذا الشعر الجاهلي في نفسي مشفقة منه على طلبة البكالوريا الذين يبذلون في حفظه وفهمه جهوداً مضاعفة على كون المفروض عليهم استظهاره منه،بعيداً عن الحياة بالغاً من السخافة مبلغاً لا بد ان ينفرهم عن الادب العربي .

واكثر ما أشفق حين يقرب موعدالامتحان وحين اراهم منبثين في كل مكان حتى في المقهى وفي حوانيت الحلاقين يكررون ما يحفظون من الشعر في الناقة والكلاب

والحمر الوحشية تكراراً يحدوك الى الرحمة بهم والاشفاق عليهم .

وعندي ان شعر الجاهلية الثانية اي شعر القرنين المحاذيين لظهور الاسلام هو الشعر في عصر الانحطاط الادبي ، اوعصر خمود العاطفة والخيال على الاصح ، وهو اشبه العصور بعصرنا هذا الذي طغت فيه المادة وبرزت نظرة العقل تحاول ان تخنق نبضة العاطفة وشاع السعي وراء المصلحة فقام مقام التعبير الصادق حتى أن كلا من امرئ القيس وزهيراً وعنترة قد صارحنا بأنه من معاني الاقدمين يقتبس ، وأنه من ينابيع ادبهم يستقي وأن لاجديد في ما نظم .

بل إن قواعد النحو ايضاً تلك التي نعزو وضعها الى ابي الأسود الدؤلي - وهو الذي سبق الى جمعها وتدوينها على ما أظن - لم تكن على ما يتراءى لي مجهولة عند اهل الجاهلية الثانية ، وان ليس لمدونيها من فضل الا في تبويبها وتدوينها وشرحها والزيادة فيها بغية تعميمها بين الشعوبيين الذين اعتنقوا الاسلام ، وان الذين سبقوا وضعها هم العلماء من اهل الجاهلية الاولى .

يدلك على ذلك قصة النابغة الذبياني مع من كان في يثرب من غواة الشعر فقد اتفقوا مع قينة ان تنشده قصيدته في المتجردة فما غنته المضارع مجروراً في القافية المجرورة حتى انتبه الى خطاه فقال : دخلت يثرب وفي شعري عاهة وخرجت منها وأنا أشعر الناس .

ويبعد عن التصديق ان قواعد النحو تضعها السليقة وتدافع عن مخالفتها السليقة وحدها و تتعهد بنشرها السليقة وان القوم لم يفكروا بنشرها بين الناس قبل الاسلام ، وارجح انها وجدت هي واساتذة سهروا عليها ، فاذاعوها على القوم حتى باتت معرفة القوم بها سليقة بدليل من الشريعة الطبيعة ، وبشاهد من اننا لا نقع في الشعر الجاهلي على لحن الا في القليل النادر ، وبسبب واضح من قصة النابغة مع اهل يثرب .

وكأني بالنابغة في قولته التي اسلفت ذكرها أدرك ان القوم يسخرون منه سخراً خفياً ، لاجرأة لهم معه على مصارحته به فذكر ماذكر وأقرّ بخطاءٍ استعادة لكرامته عندهم . وما اري سبباً لوقوع اختيارهم عليه ليكون حكماً بين الشعراء في سوق عكاظ

إلا لمنزلته « البورجوازية » ولكونه ذلك السياسي المحنك النافذ الكلمة عند الملوك والامراء القادر ان يضر من يشاء وأن ينفع من يشاء .

يحدثنا شعر الجاهلية الثانية عن بعض امور تتعلق بملابس اهلها وطرق معيشتهم وعاداتهم الاجتماعية وبعض اوضاعهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية حتى اذا جاء ذكر الدين والحرب قنع بالاشارة اجمالا الى انهم كانوا يعبدون الاوثان ، ويسمي لنا بضعة من أصنامهم ، ولا يفضي بشيء عن تاريخها ، ولا يوجد فيه وصف شعري لمعركة ما تجلت لهم فيها الالهة وعملت عملها في خذلهم او انتصارهم على عادة اهل كل دين . سكت الرواة عن كل هذا لأن الاسلام أراد ذلك، يقصد به الى توحيد صفوف العرب بمحو تلك الذكريات ، ازالة لما يتولد عنها من ضغائن واحقاد ، كما ان رسول المسلمين حذر المسلمين بصراحة من الشعراء والشعر وأمرهم بالانصراف عن الادب الى الدين ، وتجاهل رواة الاسلام كل ما نظمه شعراء قريش المشركون ، وجاء الخلفاء الراشدون وحذوا حذوه في صرف الناس عن الشعر ، ففقد الادب والعلم والاجتماع والسياسة بذلك كل ما تضمنته دعوة المشركين — السياسية خاصة والاجتماعية عامة — من الاراء السلبية في وصف ميول المشركين وحججهم وعقائدهم واوضاعهم، معتدلة كانت او ملطفة او عنيفة . وانما كره الرسول والصحافة الشعر توجهاً بقلوبهم الى الدين وحده ، ولما كان توحيد الاله محور العقائد الذي تدور عليه الرسالة المحمدية كلها ، اخطار اصحاب هذا الدين الى القضاء على كل ادب وثني له علاقة بالاساطير وقصص الالهة ، قضاءً مبرماً ، مخافة ان يجتذب القلوب ويستهوي الالباب ثانية بقوة عذوبته ورخامته ويسترجعها الى الوثنية الفنية البارعة التي رثاها اناتول فرانس اجمل رثاء . ويؤكد لنا اعلام الادب ويكررون واحداً اثر واحد ان لا ملاحم في الشعر الجاهلي وان لا اساطير ، وان ميزات هذا الشعر تقتصر على صدق الشعور واستقلال البيت وضيق الخيال وخشونة الالفاظ وغرابتها ما عدا الفاظ الشعر الغنائي، وان اغراض الشعر عندهم لا تزيد على الفخر والحماسة والغزل والهجو والمدح والرثاء والبكاء على الدمن والاطلال .

وهم بهذا القول لايسمحون لمفكر ان يطل من بضع كوى ينفذ الينا منها بعض الشعاع المنعكس على احوال اهل الجاهلية الاولى ، فيوصدون بذلك باب الاجتهاد ويحكمون حكم الاقدمين بالاعدام على ادب الجاهلية الاولى التي لم يسع شعراء الطبقة الاولى ، امثال امرئ القيس وزهير وعنترة ، الا الاعتراف بسبق من تقدمهم وتفوقه في التعبير ، عن كل ما يخالج النفس ، في قلائد لا قدرة لهم على الاتيان بأنفس منها. تعمل في هذه الخواطر عملها فتحثني على ابعاد النظر وتدفعني الى الاستمرار في استقراء الاثار ، فأرى ان استقلال كل بيت من ابيات القصيدة الواحدة بغرض خاص وان عجز القصيدة عن تأدية المعاني حقها من بلوغ الغرض ، قد يكون ناشئا عن ان القوم بعد الاسلام ارادوا ان يمحوا من بقايا الشعر الجاهلي كل ما فيه ذكر للالهة والدين القديم فقضوا على وحدة الصورة . وادل على ذلك بأن الجاهليين لا يمكن الا ان يكونوا مع بداهتهم القوية اقرب منا الى الطبيعة ومحاكاتها في سياقها المعاني غير ناقصة وفي عدم وثوبها من غرض الى غرض كل لحظة .

فاذا شئت ان تصدق ان هذا البدوي المفتون بناقته ، المدله بحماره الوحشي المأخوذ بقوة كلبه على صيد هذه الحمر ، ليس بعد الا انسانا يحيا حياتنا ويتحرك حركاتنا ويشتاق اشواقنا ، آمنت أنه ، وقد عبد الالهة وافتتن بالاصنام ، لا بد ان يكون قد نظم لها شيئاً ، فحذف هذا الشيء بعد الاسلام كي ينقطع ما بين العهدين الوثني والاسلامي أو يقضي عليه برمته .

ومهما قيل في ان العربي بعيد عن الورع وانه لم يألف التدين وان العرب ماديون بميولهم وعقلياتهم وخيالهم وشهواتهم ، ولا سيما البدو منهم ، اراهم وقد وجدت لديهم آلهة وفرض عليهم الحج ، من المفتونين بذلك الدين افتتانهم بالنوق والكلاب على الاقل ، وان ادبهم لابد ان يكون قد اشتمل على اساطير ترافق من شأنها كل عقيدة وايمان بوثن من الاوثان ، وان ذلاقتهم وبداهتهم وحماستهم في الحروب والاعياد التي استدعت تقديم القرابين ، لا بد انها قادتهم الى نظم ملاحم ، او شبه ملاحم ، يصفون فيها معاركهم وحفلاتهم ، وتمثل الالهة تبرز لهم في حالتي النصر والخذلان .

وانه اذا كان من اختلاف بين الخيال الاجنبي والخيال العربي فهو في الاتجاهات او في عوامل الايحاء لا في القوة والضعف .

وقد تكون الرنة الموسيقية في هذه الملاحم العربية التي اتخيلها ، اضعف منها عند اليونان ، وابسط الحاناً ، بسبب تعذر حصولهم على وسائل الحضارة الجمع بينها ، او عدم احتفائهم بالمآرب السياسية لتفرق بيئاتهم ، او عدم مناعة مدنهم ، واستمرارهم على الغزو ، وعلى ذلك ارى ان لا بد للعربي الا ان يطرب وان يتخيل وان يحلق بخياله الى الجوزاء ، الى حيث الاولمب منتدى الالهة ومعرض الفن ، ذلك الالمب الذي تفرعت منـــه الاديان وكان له اثر كبير فيهـــا ، فان سلمت معي انه كان للعرب بعض ملاحم جار عليها القوم بعد الاسلام فقضوا عليها بالفناء ، واذا صدقت ان هذا البدوي الطافح قلبه شوقاً والذي يجعل من حرارة قلبه نصيباً حتى لحيواناته هو انسان له شعورنا واميالنا ، انجلى لك الامر وفزت بالدليل على انه ولا شك كان قد اسمع آلهته التي يعبدها شعراً لوتدون لهز منك الاريحية والطرب اكثر مما يهز فيك وصفه للحمر والنوق ...

أمن المعقول ان يفتتن هذا الجاهلي بهذه الحيوانات فوق افتتانه بمعبوده ؟ أمـــن المعقول ان يقف امـــام آلهته يوم الحج ويوم المعركة وفي اويقات يقظات الروح صامتاً عن الانشاد لايحير بكلمة ولا ينبس ببيت مـن الشعر فيه ذكر للمعركة او للمعارك المتصلة التي يخوض حلباتها ، ولا ينظم شعراً فيه ذكر للاله الذي ظل اجيالا يعبده معتقداً انه الساهر عليه الاخذ بناصره القاهر لاعدائه الحارس لأحبابه المرافق له في حله وترحاله في عرض الصحراء وعرض البحر وايام الجدب وايام الخصب فالخيـال البدوي الذي جعلوه عنيفاً قصير المدى ، بعيداً عن الفن ، غريباً عن الحياة في كل عصر منذ الخليقة حتى اليوم ، خالياً من القوة عاجزاً عن اضرام العواطف والهاب النبضات في معين المشاعر الانسانية قضى عليه عاملان هما الدين اولا واتجاه الناس في عصر الانحطاط الادبي الى المـــادة ثانياً ، بتأثير انتشار الحضارة المصرية ، وهي الحضارة العقلية ، وبشيوع حضارة الرومـــان وهي الحضارة المـــادية وكلا المصريين والرومان كـــانا مـن جيران

الجزيرة . فالروم من جهة والمصريون من جهة اخرى فضلا عن الفرس ايضاً الذين تأثروا بالحضارتين المذكورتين معاً تأثراً اكبر من تأثر العرب بهما، قد عملوا عملهم في النفوس العربية الى ان قدر الله للعرب ظهور رسوله اليهم .

هذان السببان وهما الدين والانحطاط المادي، او مفاجأة الدين لهم وهم في حالة من ذلك الانحطاط، حرمانا القسم الاهم من الادب العربي، فان حمدنا لنهضة العرب الدينية والسياسية في عصر الاسلام، فلا يسعنا الا ان نرثي شعر الجاهلية الاولى ومعظم شعر الثانية، ذلك الكنز الادبي الذي لو بقي لنا حتى اليوم لكان مدعاة للفخر وشاهداً على ما بلغت اليه هذه الامة في تلك العصور النائية من مقدرة على ترجمة خوالجها عندما كانت ارقى الامم .

واذ بلغت هذا الحد، واذ كان ما ذكرت اقرب الى الواقع، فلا بد لي اذن من استماحة امرئ القيس عفوه، وعذيري على ما سبق لي نشره من نقمتي على شعره، انهم ابادوا أحسن شعره، وهو حظ سائر من جاء بعده من كبار الشعراء ايضاً ، فان اكثر شعرهم قد أهمل وحكم عليه بالفناء ولم يتح لنا ان نعرف منه سوى ما ابقوا للسلوى يرددونه وهم يقومون بالرحلات والاسفار على ظهور الخيل والنوق لاشتماله على وصف هذه الحيوانات ، وما احتاجوا الى انشاده في المآتم ومعارض الحماسة والاعراس وحفلات التكريم لعظماء الناس .

ان العرب لذوو مزاج حار فكيف يكون ضيق الخيال من كان مزاجه حاداً ، وانهم لذوو نجابة فكيف يقتصر النجيب على وصف حيوانه لا يتجاوزه الى وصف معركة جازف فيها بنفسه واعتقد ان الالهة وقته فيها الهلاك . وان العرب لأهل همة مرهفة فقد اقبلوا على توسيع لغتهم وتهذيبها لفظاً ومعنى فكيف يقف الهمام عند وصف خشونة الخيام لا يتجاوزها الى اعذب الالفاظ والمعاني في وصف الامواج وتدحرجها تحت اقدام مليك البحر ، او وصف عناصر الطبيعة هادئة وهائجة ، ولهم الصحراء على اشكالها والجبال على الوانها ، وكلها مما يملأ قلب الورع والعاشق والحزين والخرافي والبائس والطروب رهبة وخوفاً واملا وطرباً، ان الخوف وحده — وهو اشد ما يعتري

الانسان من الانفعالات وخصوصاً الانسان القديم الذي كان له منه نصيب اكبر من نصيبنا اليوم ـ يكفي ان يدعو العربي الى نظم الملاحم اسوة بغيره وانشاء الاساطير الدينية او ترجمتها والدعوة الى التسليم بها والاتكال عليها والالتجاء الى رحمتها وعونها.

وما الخوف الا من اكبر عوامل اهاجة الخيال وتوقده بل ان الاديان انشئت حباً بخفض سلطان ـ ثم ان الخوف هو في حد نفسه، كغيره من الالحاحات السلبية، ثورة خيالية تفوق ما يهتاج الحب والطرب والخيال.

فان شئت دليلا اقرب مما قدمت فارجع الى مقدار ما حفظ كل من بشار وابي نواس وابي تمام من شعر الجاهلية تجدهم يفاخرون باستظهار عشرات الالوف من تلك القصائد حتى لقد قيل ان ابا نواس حفظ لستين امرأة فضلا عما حفظه للرجال.

هل يستطيع احد ان يصدق بان قوماً عبدوا إلهاً، سواء جعلوا له رمزاً من التمر او الحجر او الشجر، مالم يكونوا اولا مصدقين لما يروى عن مقدرته في الاساطير الميثولوجية. ما سمعنا قط ان انساناً عبد شيئاً الا مقتنعاً بصحة ما يروى عنه.

بل هل يستطيع احد ان يصدق ان هؤلاء القوم كانوا قد احرموا الخيال ولغتهم تشهد على عظم مقدار ثروتهم من الالفاظ الدالة على حالات نفسية اوصفات معنوية. وهل وضعت لفظة لشيء مادي ملموس او لفكرة فلسفية او لعاطفة بشرية او لصورة وهمية قبل ان يوجد ذلك الشيء والفكرة والعاطفة والصورة.

فاذا نحن سلمنا مع القائلين ان العرب ماديون بعيدون عن الروحيات منصرفون عنها اعتداداً منهم بانفسهم وبشدة بأسهم واتكالهم على سواعدهم وعدم تطرق الخوف والخور والجبن الى نفوسهم وصح هذا القول في اهل الجاهلية الثانية، وعلى بعض البدو الرحل ايضاً الذين يقصرون هممهم على الغزو وحده، واسطع البراهين على ميل الغزو للتدين هو ان فكرة وجود الله ووحدانيته خرجت من بين النهرين ومن القبائل الرحل على ما يرجح كارتر مكتشف آثار توت عنخ امون. اما الذين تأثروا بعبادة الاوثان واذاعوها وعمموها بين مواطنيهم فقد فعلوا ذلك وهم مقتنعون اتم الاقتناع بما يروى عنها في الاساطير وما ينسب اليها من خوارق المعجزات بل هم قد فعلوا ذلك

وهم مؤمنون بما وراء الطبيعة ، مستسلمون الى كل ما قيل عنها ، اي أنهم كانوا على جانب عظيم من الورع وشدة التحمس اللذين يتصف بهما كل شعب يوم يدين بدين جديد واللذين يتدرجان في البرودة كلما بعد القوم عن عهد رسول ذلك الدين .

فاين هذا مما يفرضه علينا علماء الادب من ان لا اساطير عند العرب . ولا ملاحم ولا خيال متسع ، بل اين هذا من دلائل انحطاط الامة العربية قبل الاسلام الذي ينبئنا عنه التاريخ : ما ارى ذلك الانحطاط الا الارتقاء المدهش يبلغ ذروته اهل الجاهلية الاولى دون اهل الثانية، يدلك عليه لغة العرب المهذبة تهذيباً عجيباً تؤدي فحوى المسميات على اختلاف انواعها ، حتى ان الاسلام لم يحتج بعدئذ الا لبعض مصطلحات تتعلق بالشرع الجديد والعقائد الجديدة .

ماري عجمي



نبضة ألم

الا لا تقل ان الشقاء لهين   اذا ما درى الانسان كيف يجانبه

وان حياة المرء تحلو له اذا   علا ادبا او لان للناس جانبه

فكل له من جور معشره أذى   تنوء به آدابه ومناقبه

فكم مرة من اجل ارضاء صاحبي   جرحت ضميري والضمير يعاتبه

وكم مرة كذبت نفسي لانني   اضن بغيري ان تبين معايبه

فما لفؤادي كلما ازداد رقة   تزيد عليه من سواه متاعبه

صاروخ

لبنان
الجديد
العدد رقم 6
1 أبريل 1995

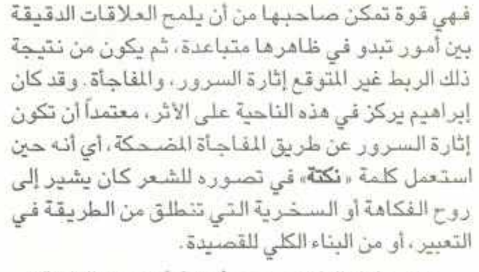
نظرة في شعر إبراهيم طوقان

د. إحسان عبّاس



لا شك في أن إبراهيم طوقان أكبر شاعر أنجبته فلسطين حتى أواخر العقد الرابع من هذا القرن. وقد خضع إبراهيم في نظرته إلى الشعر، وفي تصوره لطبيعته لمبدأين نقديين كان لهما أثرهما العميق في توجيه شعره نفسه. أما المبدأ الأول، فقد عبر عنه بقوله: «**الشعر نكتة، قد يحسن الشاعر قولها، وقد لا يحسن، وقد (يلقطها) القارئ، أو السامع، وقد تفوتهما، وكما أن الإنسان لا يجوز أن يحكم عليه بمخالطة في جلسة أو جلستين، فكذلك لا يجوز أن يحكم على الشعر بقصيدة أو قصيدتين**»(١). أما المبدأ الثاني فهو إيمانه أن «**الشعر عبارات نثرية موزونة لا أثر لكد الخاطر عليها. بل اتفق لها هي... أن تكون موزونة**»(٢).

وهذان المبدآن يصلان إبراهيم بالشعر الإنجليزي وصلاً وثيقاً؛ فأما المبدأ الأول «**الشعر نكتة**» فلست أجد فيه سوى تصوّر محلي لما توحي به لفظة (Wit) الإنجليزية، وهي لفظة يعزّ إيجاد معنى دقيق واحد للدلالة عليها، وربما كان التعبير عنها بقوة اللمح مناسباً، فهي قوة تمكن صاحبها من أن يلمح العلاقات الدقيقة بين أمور تبدو في ظاهرها متباعدة، ثم يكون من نتيجة ذلك الربط غير المتوقع إثارة السرور، والمفاجأة. وقد كان إبراهيم يركز في هذه الناحية على الأثر، معتمداً أن تكون إثارة السرور عن طريق المفاجأة المضحكة، أي أنه حين استعمل كلمة «**نكتة**» في تصوره للشعر كان يشير إلى روح الفكاهة أو السخرية التي تنطلق من الطريقة في التعبير، أو من البناء الكلي للقصيدة.



وقد حاول الدكتور **عمر فروخ** أن يحدد النكتة في قول إبراهيم بأنها «وثبة الفكر وانطلاقة الخيال إلى القول البارع الجامع، لا مجرد الدعابة، أو محض التظرف، والتندر»، وهو في هذا على حق إذا اعتبرنا الأصل الفني في قوة اللمح، ولكن أخشى أن يجد من يتصفح شعر إبراهيم أن «النكتة» كانت تعني لديه أحياناً جميع المراحل الممكنة من إثارة المفاجآت البارعة، حتى ولو تيسر ذلك باستخدام التعبير العامي المضحك، ليكون مضحكاً ومفاجئاً في آن.

وأما المبدأ الثاني فإنه صورة ما كانت تنادي به الحركة الشعرية منذ ظهور الشاعر الإرلندي **وليم بطلر بيتس**، فقد قال هذا الشاعر في ثورته على الأسلوب الشعري الذي كان سائداً من قبل: «أردنا أن نتخلص لا من الخطابية البيانية وحسب، بل من القاموس الشعري. حاولنا أن نخلع كل ما هو مصطنع، وأن نؤثر أسلوباً يشبه الحديث العادي، بسيطاً كأبسط أنواع النثر، كأنه صرخة صاعدة من القلب».

وإنما وصلت هذين المبدأين بالشعر الإنجليزي، لأن إبراهيم قرأ - ولا بد - نماذج كثيرة من ذلك الشعر، وعرف مصطلح (Wit) على نحو ما، وعاش في فترة كان لا يزال فيها أثر المدرسة الشعرية التي ترسمت دعوة بيتس قوياً واسع الذيوع؛ وصلته بالأدب الأجنبي أمر تشير إليه دلائل كثيرة، ففي مسوداته قصيدة مترجمة عن **هايني**، كما أن قصيدة «**مصرع بلبل**» ناظرة إلى قصة «**البلبل والوردة**» **لأوسكار وايلد**، كذلك فإنه نشر في أحد أعداد جريدة (المعرض) مقالة حول قصيدة «**رؤيا الدنيوية**» (**Vision of Judgement**) **لبيرون** التي يرد فيها على شاعر البلاط الإنجليزي في عصره «**روبرت سذي**». ولعلّ هذا المثل الأخير يؤكد مفهوم إبراهيم للنكتة، فإن قصيدة **بيرون** ليست سوى «**نكتة كبيرة**» أدارها للتندر على شاعر البلاط المذكور.

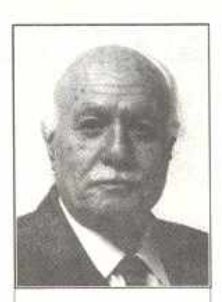




طوقان، المازني وأبو سلمى

غير إن هذا الربط بين تصور إبراهيم للشعر وثقافته الغربية لا يعني أنه خرج بهذين المبدأين عن سياق النقد العربي؛ فقول إبراهيم إن الشعر نكتة يؤكد أنه استمرار- على نحو غير متعمد- لمدرسة ابن دانيال والجزّار **والسراج والوراق**، وهم شعراء استغلوا قوة اللمح لديهم، بتصوير المفارقة القائمة بينهم وبين مجتمعهم على نحو ضاحك ساخر. وقد سلك إبراهيم في شعر المجون طريقهم، بل ربما أربى عليهم، ولكنه انفصل عنهم إلى حدّ كبير، حين سخر قوة اللمح لديه للكشف عن خلل الأوضاع السياسية والاجتماعية. فكانت «**النكتة**» رابطة بينه وبينهم، إلا إن تباين الغاية جعل الفرق بينه وبينهم كبيراً؛ وهذا وحده يدل على نقص في تعريف إبراهيم للشعر؛ فإن «**النكتة**» ليست دائماً على مستوى واحد من القدرة على المفاجأة، وإثارة السرور، فقد تكون في خدمة الهجاء الفردي (كما هي في مبتدعات **ابن الرومي**)، وقد تكون في خدمة الإصلاح الاجتماعي، فأي هذين المستويين أقرب إلى حقيقة الشعر؟

وأما قول إبراهيم إن الشعر «**عبارات نثرية موزونة لا أثر لكدّ الخاطر عليها**» فإنما هو إعادة لأقدم النظريات النقدية عند العرب حول ما يسمى شعر الطبع، وفيه ترديد لذلك التقارب الذي آمن به نقاد العرب بين فني النظم والنثر، وفيه التقاء تام مع قول **أبي حيان التوحيدي**: «خير الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم»[٣]. وهذا المبدأ يكفل «**العفوية**» - أو صورتها الخارجية- في التعبير الشعري، كما يكفل «**الشعبية**» التي تجعل الشعر قريباً من الجماهير، وهي مطلب كان يحرص عليه إبراهيم بشدة، وكان يتأتى له من جميع الطرق الممكنة مثل: البساطة، واستعمال التعبيرات الشائعة، واختيار الموضوع الملائم، واستغلال اللمح، والنكتة، وما إلى ذلك من وسائل. وقد استطاع إبراهيم من خلال الربط بين قانونه النثري ومبدأ النكتة أن يجعل جانباً كبيراً من شعره غذاءً للشعب سواء في لحظات الراحة، والمتعة، أو في لحظات الثورة، والنضال. على أن القول بأن الشعر عبارات نثرية موزونة لا يفسر أيضاً طبيعة الشعر تفسيراً شمولياً، فقول إبراهيم:



د. إحسان عباس

بلغ شعر إبراهيم ثلاث ذرى متعاقبة: ذروة الحب، وذروة الشهوة، وذروة المشكلة الوطنية

أنتم العاملون من غير قول   بارك الله في الزنود القوية

عبارة نثرية قائمة على سخرية عميقة في مخاطبة الزعماء الفلسطينيين، بل إن الشطر الثاني من البيت كان يتردد على كل لسان في نطاق الحديث اليومي قبل أن ينقله إبراهيم إلى الشعر؛ كما أن قوله:

يلذ لي يا عين أن تسهدي   وتشتري الصفو بطيب الكرى

ألم ترى طير الصبا في يدي   أخشى على الغفلة أن ينفرا

عبارات نثرية كذلك، ولكن شتان بين العبارة النثرية الأولى والمجموعة الثانية من العبارات في العمق، وفي طبيعة التأثير، وفي «الرضى» الفني، وفي «طبيعة» اللحن الشعري. أليس يحتاج مثل هذا الحكم النقدي إلى ضوابط تميز فيه مستويات مختلفة أيضاً؟

وقد امتد أثر هذين المبدأين النقديين إلى أكثر ما يتصل بموقف إبراهيم من شعر الآخرين، وإلى تطور شعره: أما أثرهما في موقفه من شعر الآخرين فإنه جعله يتجاوب مع كل شعر يمكن أن يرتد إلى هذين المبدأين، وإذا استثنينا إعجابه **بالمتنبي وشوقي** (وهو إعجاب يمثل تجاوز الذات إلى قيم خارج نطاقها) فإن أكثر من انجذب إلى أشعارهم إنما يمثلون هذا التيار الثنائي، وخير مثل على ذلك شاعره المفضل: **العباس بن الأحنف**، فإن إعجابه به لا يقف عند حد موضوع الغزل، وإنما هو في أساسه قائم على قوة اللمحات الذكية الدالة، والمفارقات الذهبية المفاجئة في شعر ذلك الشاعر. ومن عجب أن إبراهيم لم يكتشف **ابن الرومي**، ولو فعل لكان لاتجاهه الشعري شأن آخر. أما الذين كرههم من الشعراء فإنما وجد نفسه بعيداً عنهم لأنهم هم أنفسهم كانوا بعيدين عن الانقياد لهذين المبدأين الكبيرين؛ وحين ذكر شاعر البلاط الإنجليزي، ومدى برودة شعره، ونشوفته تذكر **أحمد زكي أبو شادي** وقال: «**وأمثال هذا الشاعر بلاء من الله لا بد لكل لغة أن تبتلى به،**





وتستعين عليه بصبر أيوب عليه السلام، ومنا لأخينا **الدكتور أحمد زكي ابو شادي فائق الاحترام**». وهذا مختلف في طبيعته عن حملته على شعراء مصر، إذ كانت هذه الحملة منه استنكاراً لسكوتهم عن قضية فلسطين، والتحدث إلى المشاعر العربية حولها.

وحين نرصد أثر ذينك المبدأين في تطور شعر إبراهيم نقع على حقيقة خطيرة، لا يكشف عنها أبداً المنهج الذي سلكه دارسو شعره في تقسيمه إلى

ربما نسي الشعراء المحدثون أن إبراهيم رائد من روادهم

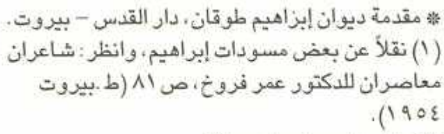
موضوعات، فذلك منهج مختل لأنه يقف بمعزل عن تتبع شعره على نحو زمني متدرج، وتفيد الدراسة التطورية أن شعر إبراهيم بلغ ثلاث ذرى متعاقبة: ذروة الحب، وذروة الشهوة، وذروة المشكلة الوطنية. لقد كانت هذه التيارات متجاورة في نفسه، ولكن الحب كان هو القوة العاتية منذ أن فجرته في صدره فتاة كفركنة (١٩٢٤-١٩٣٢)، وقد كانت الموضوعات الأخرى تقتبس من لهبه إذ شاءت أن تعيش إلى جواره. غير أن تطور هذا الحب إلى أن يقترن بالموت بعد التعرف إلى مرغريتا الراقصة الإسبانية التي قال فيها إبراهيم - أو لخص في عهدها - أروع ما يمكن أن يبلغه اجتماع الحب، والموت في نطاق، في قصيدته «**غادة إشبيلية**» جعل إبراهيم يحس أن الحب لم يتحول إلى «نكتة»، وإنما تحول إلى قوة مدمرة، وبخاصة بعد أن صور سيرته الذاتية تصويراً موجزاً في قصيدته «مصرع بلبل»؛ وعندئذ انحاز إبراهيم إلى إيمانه بقيمة الدعابة، فانطلق في شعر المجون انطلاقاً وفرته له طبيعة الخلطاء حينئذ، فكانت القمة الثانية في التطور «معادلاً» مخففاً لرهبة الموت المقارن للحب، وإن لم تكن الشهوة منفصلة عن الموت؛ ولكن إبراهيم فصل بينهما عامداً لأنه لم يشأ له عقله الباطن أن يصل إلى الباب المغلق في الذروة الثانية. يقول الدكتور **عمر فروخ** «وفي عام ١٩٣٣ وعام ١٩٣٤ نظم إبراهيم شيئاً كثيراً من المجون» ثم يحل عام ١٩٣٥ فيتجه شعر إبراهيم في ذروة جديدة، هي ذروة القضية السياسية، وفي ديوان إبراهيم قطع كثيرة نظمت في ذلك العام، إذا قرئت معاً كونت قصيدة وطنية سياسية تهكمية لاذعة، تتحدث عن مشكلة الزعامة والسياسة، والأحزاب في فلسطين؛ وقد كانت هذه الذروة الجديدة سهلة البلوغ لأنه منذ البداية اتخذ «**النكتة**» والسياق النثري متكأه في الوصول إليها، ولهذا كان توفره عليها



يشبه الدفق العفوي الذي لا يتطلب كداً، أو جهداً.

وبعد سنة ١٩٣٥ لم ينظم إبراهيم إلا قصائد معدودات: هل كانت قدرته على الصعود إلى الذرى قد استنزفت؟ إن من يتتبع شعر إبراهيم - على نحو متدرج - يحس أن شاعريته كانت تتهيأ لذروة رابعة مهد لها في «**الثلاثاء الحمراء**» و «**مصرع بلبل**» وختمها على نحو مبتسر في «**مرابع الخلود**» - تلك كانت ذروة في الشكل، والمضمون معاً: أما في الشكل فقد كانت تعتمد التوزيع الدرامي خارج نطاق الغنائية الذاتية، وأما في المضمون فقد كانت تعميقاً لنظرة كونية في المقولات الكبرى من هذه الحياة. ولكن مشاغل الوظيفة، وإلحاح المرض، والاغتراب الاضطراري، كل ذلك فل من تلك الحدة قبل الأوان، وأوقف إبراهيم دون ما كان يرشحه له قدره في نطاق الإبداع الشعري، ولكن هل كان في مقدور هذه الذروة أن تتحول إلى «نكتة» أو سخرية؟ أحسب أن عجز إبراهيم عن إخضاعها لذلك التحول هو الذي أفضى به إلى ما يشبه الإجبال.

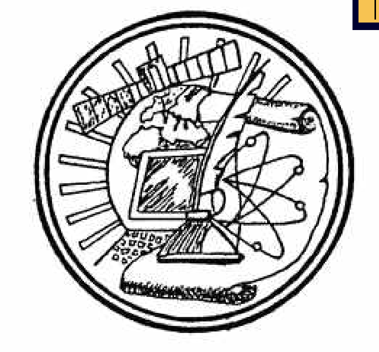
ومهما يكن من شيء، فربما نسي الشعراء المحدثون أن إبراهيم رائد من روادهم، لقد جرأهم بالتنويع في داخل القصيدة الكبيرة على تنويعات من نوع جديد، ومن خلال البساطة المنفرة بوضوحها، والتي شاءها مجالاً للشعر فتح لهم الباب إلى خلق دهاليز الغموض، وعن طريق الالتزام بقضية وطنه أعطاهم درساً عميقاً في أن الارتباط بقضية الشعب لا بد أن يتم أولاً على مستوى التعبير «**الدارج**» المؤثر الموحي الذي يعني أن الشعر مطهر ضروري لتصفية المبتذل، والمألوف■



* مقدمة ديوان إبراهيم طوقان، دار القدس - بيروت.
(١) نقلاً عن بعض مسودات إبراهيم، وانظر: شاعران معاصران للدكتور عمر فروخ، ص ٨١ (ط. بيروت ١٩٥٤).
(٢) شاعران معاصران: ٧٨.
(٣) الإمتاع والمؤانسة ٢: ١٤٥.

الجزائر

معالم
العدد رقم 2
1 يناير 2010



نظرية التناصّ
الأصول، التّاريخ والنّظريّات

ناتالي بيغاي غروص ترجمة/ عبد الحميد بورايو

إنّ رسم مسار التّطوّر التّاريخيّ للتّناصّ، يعني الكشف عن مفاهيم النّصّ وأشكال القراءات النّقديّة التي قام ضدّها. لأنّه إذا ما كان التّناصّ يشمل ممارسات على قدر ما هي قديمة تمثّل مكوّنا من مكوّنات الأدب، يدّعي أنّه يقيم قطيعة مع الفكر الأدبي الموروث وعن تقاليده. إنّ ميلاد مفهوم التّناصّ المقترح من طرف جوليا كريستيفا Julia Kristeva في نهاية السّتّينيّات كان بمعنى من المعاني مهيّأ له عن طريق النّظريّات الشّعريّة للشّكلانيّين الرّوس الذين أسهموا في إعادة التّركيز على النّصّ الأدبي في ذاته.

I . الشّكلانيّون الرّوس واستقلاليّة النّصّ الأدبيّ

في بداية القرن طالب فريق من المنظّرين الرّوس المنضوين في (جمعية لدراسة اللغة الشعريّة) أوبوياز Opaiaz بمراعاة خصوصيّة النّصّ الأدبيّ، فرفض شرحه عن طريق تقديم أسباب تاريخية، اجتماعيّة، نفسيّة... غريبة عنه. تتمثّل المسلّمة المنطلق منها في مثل هذه النظرية في الأدب (المسمّاة من طرف خصومهم "شكلانيّة") في أنّ (موضوع علم الأدب يجب أن يكون دراسة المميّزات الخاصّة للموضوعات الأدبيّة التي تميّزها عن كلّ مادّة أخرى، وهذا لا يتعارض مع كون أنّ هذه المادّة بملامحها الثّانويّة يمكنها أن تكون ذريعة وتمنح حقّا لتناولها في العلوم الأخرى باعتبارها موضوعا مساعدا) (ب.إيخنباوم B.Eikhenbaum، (نظريّة المنهج "الشّكلي")، *نظريّة الأدب*، مجموع نصوص الشّكلانيين الروس، قدّمها وترجمها تزفيتان طودوروف Tzvetan Todorov، لوسوي Le Seuil، 1965). إنّها *الأدبيّة* التي هي موضوع هذه النّظريّة. بناء على ذلك،لا يمكن لتاريخ الأدب أن يفسّر عن

طريق الأسباب الخارج– أدبيّة ما يستدعي تجديد الأعمال الأدبيّة، التّخلّي عن بعض الأنواع أو ميلاد أشكال جديدة. إنّه بالعكس تكون حركيّة العلاقات التي تقوم بين الأعمال هي المحرّك لتطوّر النّصوص.

إذا كان العمل الفنّي يجب ألاّ يردّ إلى عناصر خارجة عن فاعليته الخاصة، حضوره في مجموع أو نسق أعمال على جانب كبير من الأهمّية. إنّ الفعاليّة الدّاخليّة للأشكال تسمح في الحقيقة بمراعاة تطوّر الأدب:

العمل الفنّي منظور إليه في علاقته بالأعمال الفنّيّة الأخرى وبمساعدة تداخلاته معها [...] ليس فقط المعارضة،لكنّ كلّ عمل فنّيّ أبدع بموازاة نموذج ما أو معارضة له. لا يظهر الشّكل الجديد ليعبّر عن مضمون جديد، لكن ليأخذ مكان الشّكل القديم الذي فقد طابعه الجماليّ.

شكلوفسكي Chklovski، ذكره إخمباوم Eikhenbaum.

هكذا، تلعب الرّوابط بين النّصوص – المحاكاة، الموقف من نموذج – دورا أساسيّا وتحلّ محلّ التّفسيرات النّفسيّة للتّأثّر مثلما هو الحال في ممارسة الإعارة، التي تعزى دائما للكاتب.

فإذا كان الوقت لم يحن بعد لطرح مسألة التّناصّ، فإنّ المكانة التي أعطيت للمعارضة السّاخرة في كتابات الشّكلانيّين الرّوس لا تستبعد تصوّره المسبق. صحيح أنّه بالمعنى الشديد الاتّساع، المعارضة السّاخرة تظهر وكأنّها البديل الغائب للمحاكاة ولتحوّل الأعمال. تعرّي المعارضة الساخرة في الحقيقة الطرق الميكانيكيّة لنوع أصبح مقعّدا: هذه الطّرق تنتهي بأن تفقد دلالتها الحيّة وتعوّض بأخرى. إنّ لأمر دالّ أن يقارن هذا التجديد للأشكال باستشهاد:

من أجل مقاومة أن تصبح الطّريقة ميكانيكيّة، يتمّ تجديدها بفضل وظيفة جديدة أو معنى جديد. يماثل تجديد الطّريقة استعمال الاستشهاد بكاتب قديم في سياق جديد وبدلالة جديدة.

ب.طوماشوفسكي B.Tomachevski، "موضوعاتيّة"، نظرية الأدب.

انبثاق الأنواع الأدبيّة ثمّ اختفاؤها ينتج إذن فقط عن استعادة لأشكال قديمة، معدّلة، يتمّ تفعيلها من جديد عن طريق استنباتها في سياق جديد: يتمّ التّموقع في صيرورة تكون أساسا داخل الأدب. فالعمل الذي يمثّل أحسن تمثيل، حسب الشّكلانيّين الرّوس، هذه الصّيرورة هو تريسترام صاندي Tristram Shandy لشتيرن Sterne. هذه الرواية، في الحقيقة، تجعل من المعارضة السّاخرة للطّرق الرّوائيّة نظاما، مقدّمة المنطق السّردي الخطّي المؤسّس على التسلسل العقلانيّ للأسباب والنتائج بصفة معكوسة، مضاعفة من الاستطرادات ومغالية في الرّسم الساخر لخيالات المخطوطة التي تمّ العثور عليها باعتبار ذلك حلاّ للعقدة الرّوائيّة التّقليديّة. توصل المعارضة السّاخرة إذن إلى الكشف عن الطّرق الشّكلية؛ تظهر هكذا بصفة واضحة في وعي القارئ الذي بإمكانه أن يدرك عتاقتها والحاجة الملحّة لتجديدها.

هذا المنظور لـــ ((الشّكلانيّين الرّوس)) والذي سوف نضطر للاكتفاء به في إطار هذا الكتاب، يعلن إذن عن بعض العناصر الأساسيّة لنظريّة التّناصّ: انغلاق النّصّ واستبعاد الأسباب الخارجيّة لصالح الروابط التي تقوم بين الأعمال نفسها و لمفهوم الطّريقة أيضا. يفترض مفهوم التّناصّ بالإضافة إلى ذلك النّظر بعين الاعتبار

لاشتغال النّصّ وللفعاليّة التي تنتجه بدون الرجوع إلى الكاتب. و، دائما إذا ما تمسّكنا بالصّرامة البيانيّة للتّحديدات الأولى، نجدها تستبعد بالذّات أن تتمّ الإحالة إلى مقاصد الكاتب وكذلك التّأثيرات التي خضع لها.

II- باختين والحواريّة

يرتبط مفهوم الحواريّة، الذي يلعب دورا مركزيّا في تكوّن التّناصّ، ارتباطا وثيقا بكتابات الفيلسوف ومنظّر الرّواية، ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine (1895-1975). ففي كتابيه الوصفيّين (عمل فرنسوا رابولي Francois Rabelais والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وفي أثناء النهضة ومشاكل شعريّة دستويفسكي Dostoivski، اللّذان ظهرت ترجمتهما من نشر غاليمار Gallimard سنة 1970)، تشكّلت نظريّته في الملفوظ وفي الحواريّة: إنّ عمل رابولي Rabelais ، في الحقيقة، هو شعاريّ، يحمل أدبا "احتفاليّا" ويعدّ دستويفسكي خالق رواية متعدّدة الأصوات. فجّرت تعدّديّة الأصوات والكتابة المعارضة السّاخرة والاحتفاليّة واحديّة اللّغة ووضعت في مركزها الحوار. في هاتين الدراستين، يعتبر باختين بأنّ الرّواية أساسا هي ظاهرة لغويّة. غير أنّ صلاته بالشّكلانيّين الرّوس كانت معقّدة: فإذا كان مدينا إلى حدّ كبير لهذه الحركة التي يقاسمها عددا معيّنا من الطّروحات، كان يسعى إلى تحصيل تركيب بين دراسة الأشكال والرجوع إلى المحتوى الذي بدا له أنّه أساسيّ (1)؛ يعيد بالذّات موقعه في الرّواية التي لا يختزلها في مجرّد قصّة recit.

إنّ نظريّته في الملفوظ، التي هي مركزيّة بالنّسبة لتكوّن مفهوم التّناصّ، توضّح جيّدا هذه الإرادة في التّخلّص من شكلانيّة صارمة. بالنّسبة لباختين Bakhtine، كلّ ملفوظ (سواء كان ينتمي للأدب أم لا) هو متجذّر في سياق اجتماعيّ يسمه بعمق كما أنّه موجّه لأفق اجتماعيّ. أيضا، كلّ ملفوظ، كلّ تعبير هو حامل لكلام غير متجانس يشكّله؛ فـ"التّباين heterologie" (اصطلاح جديد يفسّره طودوروف على أنّه اختلاف الأنماط السّرديّة) المشكّل للكلام يشبه اختلاف الألسن. إنّها واحديّة الملفوظ وتجانسه(2) الذي أصبح محلّ شكّ، فبعد بابل، حلّ التّشظّي اللساني محلّ وحدة اللغة. فكلّ عبارة حاملة لكلام مغاير، يسمها إلى حدّ لم تبق هناك عبارة متلقّاة بريئة من تلفّظ سابق:

موضوع خطاب متحدّث، مهما كان، ليس موضوع خطاب لأوّل مرّة في ملفوظ معطى، والمتحدّث لايمكن أن يكون هو أوّل من يتكلّم به. فالموضوع، إذا صحّ التّعبير، تمّ التّكلّم به، تمّت معارضته، تمّ توضيحه والحكم عليه بصفة مفارقة، إنّه الموضع الذي تتقاطع فيه، تلتقي فيه وتفترق وجهات نظر مختلفة، رؤى للعالم، توجّهات. فالمتحدث ليس هو آدم الكتاب المقدّس في مواجهة موضوعات عذراء، لم تعيّن بعد، فيكون هو أوّل من يسمّيها.

فملفوظ ما يتناول إذن دائما من خلال شبكة من ملفوظات أخرى تشكّله. إذا كان عدم تجانس الملفوظ مشبّها باختلاف الألسن، فإنّ تشظّي كلّ ملفوظ يرجع إلى الحوار: في كلّ كلمة توجد بصمات صوت وكلام الآخر، بحيث يمّحي المونولوج أمام الحوار dialogue، كما تمّحي الكلمة الموحّدة أمام كلام متشظّي، غير متجانس، مخترق بكلام الآخرين.

بوصفها مكوّنا لكلّ خطاب مهما كانت صفته، الحواريّة على جانب كبير من الأهميّة. لكن داخل الأدب، يحدث باختين قسمة أخرى: يؤكّد بأنّ الرواية هي أساسا حواريّة بينما الشّعر يكون مونولوجيّا monologique. هذه المقابلة لا تمرّ دون أن تثير مشكلة ما دامت الحواريّة تمّ تقديمها ابتداء على أنّها خاصيّة تتعلّق بكل نمط من أنماط الخطاب. لماذا، حينئذ، يمتنع الشعر عن أن يكون كذلك؟ حاول طودوروف أن يشرح هذا التناقض الظّاهر محوّلا المسألة من زاوية نظر الملفوظ إلى زاوية نظر التّلفّظ: (إنّ الشّعر فعل تلفّظ، بينما الرواية تمثّله واحدا)، كتب في ميخائيل باختين، مبدأ الحواريّة، مذكور سابقا) ؛ يتكفّل الشّاعر يصحّ هذا على الأقلّ على الشّعر الغنائيّ ويضطلع مباشرة بتلفّظه الخاصّ بينما يضع الروائي على مسرح الأحداث اللغة ويضاعف من مآخذ الكلام مثل أنماط الملفوظات.

في الحقيقة، الرواية – وكلّ عمل دستويفسكي بصفة خاصة، بالنسبة لباختين، يشكّل الأمثولة– لها كموضوع خاصّ (الإنسان المتكلّم وخطابه). لا تجعل الرواية من اللغة وسيلة موجّهة لنقل رسالة لكنّها تقدّم الكلام في ذاته، الموسوم دائما بالملفوظات والتّلفّظات السّابقة.

أضف إلى ذلك أنّ الرواية لها خاصيّة تشظية كلّ خطاب واحديّ؛ لا يمتنع فقط الكاتب عن الكلام (باسمه الخاصّ) ، لكنّه يجعل مختلف الخطابات تتعامل مع بعضها. إنّ التّلفّظ الرّوائيّ إذن في غاية التّعدّد. تدرج الشّخصيّات، بصفة خاصّة، في نصّ الرّواية أصواتا متعدّدة؛ هذا التّنضيد للأصوات يخدم بصفة جازمة تعدّد اللّغات. فتعدّديّة الأصوات، باعتبارها خاصيّة مميّزة لكلّ خطاب روائيّ، هي بصفة خاصّة ملازمة للرواية الهزليّة (يحيل باختين Bakhtine على شتيرن Sterne وجان– بول Jean–Paul): في هذه النّصوص، في الحقيقة، اللغات الأكثر تنوّعا تمّ إدراجها في لعبة مواجهة وهدم لاتتوقّف. حقيقة هذا النمط من الخطابات لا تكمن في تأكيد كلام ذي سلطة، بل، على العكس، في الحوار الذي يقوم بين الأصوات المختلفة.

فالرّواية تجعل هذه الأنماط المختلفة للخطاب تتعايش وتتحاور دون أن تعزلها عن دعاوي الكاتب، دون أن تحدّد بدقّة، أبدا، الحدود التي تفصل بعضها عن بعض. بالإضافة إلى ذلك، فالرّواية يمكنها بالتّأكيد أن تضمّ أنواعا مختلفة غير متجانسة معها، سواء كانت أدبيّة (أشعار، قصص قصيرة...) أم غير أدبيّة (دراسات للأخلاق، نصوص بلاغية، علمية، دينية...). فالرّواية إذن بصفة أساسيّة هجينة وحواريّة.

يولي باختين Bakhtine أهميّة أكبر إلى نقل اللّغة الاجتماعيّة التي ليست فقط تمثّل خصوصيّة التّعدّديّة الصّوتيّة للرّواية لكنّها أيضا تشهد على تاريخيّتها الخاصّة، على بعدها الاجتماعي والإيديولوجي:

طوال وجودها التّاريخيّ، خلال صيرورتها اللّغويّة المتعدّدة، امتلأت بهذه اللهجات المحتملة: تتقاطع فيما بينها بطرق متعدّدة، هي لا تنمو حتّى النّهاية وتموت [...]. اللّغة هي تاريخيّا واقعيّة لأنّها تصير إلى تعدّدية لغويّة، تعجّ بكلم مستقبليّ وماض، كلم "الأرسطقراطيّين" المتصنّع، "دخلاء" على اللّسان، عدد لا يحصى من المبادرين بالكلام، الذين يتفاوتون في مدى سعادتهم أو شقائهم، لغات ذات مدى اجتماعي يضيق ويتّسع، بمراعاة دائرة للاستعمال هذه أو تلك. صورة لغة مثل هذه في الرواية، إنّها صورة أفق اجتماعيّ، صورة إيديولوجيم اجتماعي ملتحم بخطابه، بلغته.

جماليّات ونظريّة الرّواية، غليمار 1978 .(في الخطاب الرّوائيّ):

يمكن للرّواية إذن أن تدرج في نطاقها (لغات) و(منظورات أدبيّة وإيديولوجيّة متعدّدة الأشكال – أجناس، مهن، جماعات اجتماعيّة لغة النبيل، المزارع، البائع، الفلاّح)، أيضا (لغات موجّهة، معتادة ثرثرة، هذر الحفلات، حديث الخدم) (نفس المرجع). لنأخذ كمثال فقرة من ديكنز، يشير باختين نفسه إلى هذا اللاّتجانس المكوّن للسّرد:

هذا الملتقى وقع حوالي الرابعة أو الخامسة بعد منتصف النّهار، حينئذ كان كلّ حيّ هارلي ستريت، كافانديش سكوار، يعجّ بهدير السيارات وضربات الزّوّار المضاعفة بالمطرقة على أبواب المدخل. حدثت المقابلة هنا لمّا دخل م.مردل إلى منزله، بعد أن قام بمهمّته اليوميّة التي تتمثّل في فرض احترام أكثر فأكثر للإسم البريطاني في جميع مناطق العالم المتحضّر، القادرة على تقدير المؤسسات التجاريّة ذات الصّيت العالميّ والجمع بين رؤوس الأموال الضخمة والخبرة العملية. ذلك أنّه لم يكن أحد يعلم بالضّبط بما يشتغل به حقيقة السّيّد ميردل، فيما عدا أنّ عمله ينتج المال؛ بهذه الكلمات كان الجميع يحدّد شغل السيد مردل خلال جميع الحفلات الرّسميّة، وكان التّفسير الحديث لمثل الجمل وثقب الإبرة، يتقبّله مغمض العينين.

شارل ديكنز Charles Dickens، دوريس الصّغيرة La petite Dorris، ذكره باختين.

إنّ (الأسلبة الباروديّة التي أجريت على خطب البرلمان والمآدب) تقوم بإدراج كلام الآخر في الرّواية (تحت شكل مستتر) (مذكور سابقا)، دون أن تمحوه في الخطاب الرّوائيّ.

إنّ كتابات باختين Bakhtine حول الحواريّة إذن أساسيّة بالنّسبة لتكوّن مفهوم التّناصّ. فالتّحديد الذي اقترحته جوليا كريستيفا Julia Kristeva هو قبل كلّ شيء مرتبط جدّا بتعليقها على أعمال باختين Bakhtine التي ساهمت في التّعريف بها في فرنسا. كريستيفا Kristeva، في الحقيقة، أقامت موازاة بين وضعية الكلمة، الحواريّة، عند باختين Bakhtine، ووضعيّة النّصوص: فمثل الكلمة التي تعود على الذات sujet وعلى المرسل إليه destinataire في نفس الوقت وتكون موجّهة نحو الملفوظات السابقة والملفوظات المعاصرة، النّصّ كان دائما في نقطة تقاطع مع النّصوص الأخرى: ((كلّ نصّ ينبني كفسيفساء من الاستشهادات، كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر)) (سميوتيكا Semeiotike، مذكور سابقا). التّناصّ إذن وبالضّبط عند مراعاة اللاتجانس المكوّن لكلّ عمل يلغي مفهوم العلاقة الدّاخل– ذاتيّة intersubjectivite: كما أنّ الكلمة لا تعود على الذّات التي تستعملها فقط بل هي موسومة بكلام آخر، نفس الشيء بالنسبة للرواية لا تردّد فقط الكلام الوحيد والواحديّ للكاتب، فالنّص هو مكان انشطار الذّات وتشظّيها:

ما يفهمه باختين من (الــ)كلمة/ خطاب [...] هو انقسام الذّات، تنقسم قبل كلّ شيء لأنّها مشكّلة من الغير، لكي تصبح على مرّ الزّمن لها غيرها الخاصّ، وبهذا تكون متعدّدة غير قابلة للمسك، متعدّدة الأصوات. لغة رواية ما هو المجال الذي يتجاوب فيه تبديد "الأنا"، وتعدّد تشكّله.

جوليا كريستيفا Julia Kristeva، ((شعريّة مخرّبة))، المقدّمة لــميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، لوسوي، 1970.

إنّ التّناصّ هو علامة التّاريخ والإيديولوجيا: هكذا كتب رولان بارث Roland Barths بأنّ ((مفهوم التّناصّ هو ما أضافه لنظريّة النّصّ من حجم المجتمعيّة: إنّه كلّ اللّغة، السابقة والمعاصرة، التّي تقبل على النّصّ ليس فقط عن طريق انتساب قابل للكشف، محاكاة إراديّة، لكنها منبثّة) (مقال "نصّ (نظريّة الـــ)" مذكور سابقا). إنّ التّناصّ إذن لا يقطع أبداً النّصّ الأدبيّ عن السّياق الاجتماعيّ الذي ينبثق فيه: يجب ألاّ يفهم على أنّه شكل من انكفاء الأدب على نفسه. فالنّصّ الأدبيّ، حسب كريستيفا التي تعيد طرح نظريات باختين حول هذه النّقطة، لا يردّد فقط صدى الكتابات السابقة لكن أيضا الخطابات المتاخمة له. فالتّناصّ، وفق هذا المنظور، لا يفهم على أساس أنّه حسب نموذج عموديّ، نموذج التّقليد والانتساب، لكنه حسب النموذج الأفقيّ للتّبادل مع اللّغة المحيطة.

III –المتناصّ intertexte والمتخلّل للخطاب interdiscours

على كلّ حال، مهما كانت الرّوابط الأساسيّة التي توحّد ما بين الحواريّة والتّناصّ، من المهمّ عدم المطابقة بينهما. فالتّناصّ، عندما يفكّر فيه على منوال الحواريّة، في حدود صيرورة كتابة وانبثاث، يطرح في الحال مسألة حدوده الخاصّة وطبيعة المتناصّ.

إذا اعتبر، في الحقيقة، كلّ شكل من أشكال اللاّتجانس السّرديّ هو علامة للتّناصّ، هذا الأخير لا يتحدّد بالتمكّن من جديد من نصّ، إلاّ إذا تمّت مراعاة مفهوم النّصّ نفسه بمعنى شديد الاتّساع. غير أنّ مقاربة مثل هذه معرّضة لأن تفكّك المفهوم وأن تحرمه من كل إفادة للتّحليل الأدبي. أيضا لنميّز بين المتناصّ intertexte وتفاعل الخطاب interdiscours، هذا الجزء من الآخر الحاضر في كلّ خطاب، هذا العمق السّرديّ الذي يتملّص منه كلّ تلفّظ(1).

نحتفظ إذن باختلاف واضح بين الإحالة إلى نصّ والانبثاث من خلال الخطاب. إذا كان الوعي باللاّتجانسيّة المشكّلة لكلّ كلام هي ضروريّة لتكوّن مفهوم التّناصّ، مع ذلك فإنّ هذا الأخير ليس مرادفا لها. إلى جانب ذلك علينا ألاّ نعتبر كلّ لغة موسومة إيديولوجيّا صادرة عن تناصّ، ولا كلّ تصوير هزليّ لسنن خطابيّ خاصّ، ولا كلّ تعبير هجائيّ كذلك. هكذا، فإنّ الخطاب المتفاصح المسنّن بدرجة كبيرة من الفخامة الذي يتمسّك به، في *رحلة في آخر الليل* Voyage au bout de la nuit، "الأستاذ المبرّز بيسطومبيس Bestombes" لا يشكّل معارضة تناصيّة لكنّه تصوير هزليّ لنمط من الخطابات الذي تدرجه الكتابة في الرّواية لكي يظهر حذلقة عالم باعتبارها غرورا علميّا في سياق الحرب:

فودسكين، زد على ذلك، هذا الملاحظ المتواضع، لكن كم هو لبيب، قام باستخلاص مثالب أخلاقيّة عند جنود الأمبراطوريّة، منذ 1802، نعثر على ملاحظات مثل هذه في مذكّرة أصبحت الآن قديمة، مع ذلك فقد أهملها جورا طلبتنا الحاليّين، حيث سجّل، أقول هذا، بكثير من التّبصّر والدّقّة حالات يقال عنها أزمات "اعتراف" قد تحدث، إشارة ممتازة، من بين مجموع الإشارات، عند من هو في مرحلة نقاهة أخلاقيّة... شخصيّتنا العظيمة دوبري Dupre، بعد حوالي قرن، عرف كيف يهيّئ، بخصوص نفس الظّاهرة، مصنّفا عرف شهرة منذئذ حيث توجد هذه الأزمة تحت عنوان أزمة "ضميمة الذّكريات"، أزمة يجب، حسب نفس المؤلّف، أن تسبق بقليل، لمّا

يوجّه العلاج بعناية، التّدهور الشّامل للمثل المضطربة والتّحرير النّهائيّ لحقل الضّمير، ظاهرة تالية عامّة في مجرى الشّفاء النّفسيّ.

سيلين Celine، رحلة في نهاية الليل Voyage au bout de la nuit، غاليمار Gallimard، 1932.

النّبرة المفخّمة، فخامة العبارات، المرسلة بدون انقطاع عن طريق النّعوت، المراجع المستقصاة هي في النهاية الدّواء الوحيد الذي يمكن للأستاذ أن يعالج به خوف باردامو .Bardamou. انتهى الهجاء بمضاعفة سخرية الكاريكاتير: بستومبس Bestombes، مؤكّدا علىانغلاق خطابه الخاصّ، يتوجّه إلى باردامو Bardamou بعبارات متمدّنة بصفة خاصّة لا تخلو من هزء، مع أنّها منطوقة على مسرح الحرب العنيف والهمجيّ: هل يعنيك، يا باردامو Bardamou، مادمنا قد بلغنا هذه الخاتمة المرضية، أن تعرف بأنّي غدا بالذّات سوف أقدّم لجمعيّة علم النفس العسكريّ مذكّرة حول الصّفات الأساسيّة للذّهن البشريّ؟ هذه المذكّرة ذات مستوى عال، فيما أعتقد.

نفس المرجع

هل يعنيك، يا باردامو Bardamou، مادمنا قد بلغنا هذه الخاتمة المرضية، أن تعرف بأنّي غدا بالذّات سوف أقدّم لجمعيّة علم النفس العسكريّ مذكّرة حول الصّفات الأساسيّة للذّهن البشريّ؟ هذه المذكّرة ذات مستوى عال، فيما أعتقد.

نفس المرجع

لمّا يوسّع المبدأ إلى حدّ قبول مثل هذه الممارسات كظواهر تناصّيّة، تكون المخاطرة كبيرة في أن يصبح غير عمليّ: لأنّه إذا ما كان كلّ شيء تناصّ ، بما فيها الآثار الأكثر دقّة للّهجة الاجتماعيّة التي تتجلّى في شكل استشهادات غير قابلة للتحديد ومجهولة الأصل في نصّ ما، الدّراسة الدّقيقة لتناصّ ما تفقد معناها. لابدّ إذن من التّأكيد بأنّه إذا ما كان كلّ شكل من التناصّ يتطلّب لاتجانسا خطابيّا، فإنّ كلّ فقدان للتّجانس الخطابي لا يعني تناصّا.

رغم أنّه، كلّ تناصّ ليس فقط وبالقطع أدبيّا ويكون من المجازفة التّأكيد بأنّ الآثار المتأتّية من الأعمال المعترف بها في تقاليد معطاة هي وحدها المعدّة تناصّا. لا يمكننا، في الواقع، أن نستبعد من حقل التّناصّ النّصوص الأجنبيّة عن الأدب والتي تندرج فيه تحت شكل استشهادات، تلميحات: قصاصات الجرائد، استشهادات في عوليس Ulysse لجويس Joyce، تندرج في التّناصّ بنفس القدر الذي تندرج فيه الإحالات إلى هومير Homere. نفس الشيء في مذكّرات ما بعد القبر Memoires d`outre-tombe لـشاطوبريان Chateaubriand، الإحالات، العديدة جدّا، للأدب القديم والكلاسيكي، يجب أن تعامل على أنّها متناصّات، مثل مستلاّت المراسلة الخاصّة، كرسائل لوسيل Lucile، وهي ذخائر حافظت عليها المذكّرات، استحضرتها بعد موت هذه الأخيرة، أو الوثائق السياسية، مثل مراسلات نابليون Napoleon لكليبير Kleber (شاطوبريان Chateaubriand، مذكرات مابعد القبر Memoires d`outre-tombe، على التوالي، الكتاب 17، القسم6 والكتاب 19، القسم 18).

إذا كان لابدّ من اعتبار كلّ نصّ، مهما كانت طبيعته، ما أن يستحضر من طرف نصّ آخر، ينتمي بحقّ للتّناصّ، فلأنّ المتناصّ أيضا لا يمكنه أن يحدّد اعتمادا على خاصّيّة ليست منه. فهل بإمكاننا أيضا التّأكيد بأنّ

الاستشهادات المتعلّقة ببطاقة menu سرتا Certa في "فلاّح باريس Le Paysan de Paris" لآراقون Aragon أو، في "الحياة طريقة عمل La Vie mode d`emploi" لجورج بيريك Georges Perec، بالمعلّقات والتّدوينات المختلفة ("كالمعلّقة الحاملة لعبارة توقّف مؤقّت للمصعد" في القسم XXII، شبكات الكلمات المتقطّعة أو إعلانات الصّيدليّة في القسم LXXVI، أو أيضا الاستشهادات المستمدّة من وصفات المطبخ –"سلاطة دنتوفيل salade d`inteville" في القسم XLVII– ج.بيريك، في "الحياة صيغة عمل"، هاشيت، 1978) لها الحقّ تماما في أن تكون من بين الممارسات الأدبيّة، هذه النّصوص لم تعد على هامش النّصّ الأدبيّ.

IV. نقد نقد المصادر

سرعان ما ظهرت خطورة أن يبدو التّناصّ كمجرّد صيغة لنقد المصادر التّقليديّ. في ثورة اللّغة الشّعريّة (لوسوي، 1974) ألحّت جوليا كريستيفا على طريقة النّقل الخاصّة بالتّناصّ التي يجب أن تميّزه. فمفهوم المصدر يركّز على أصل ثابت، تكون له دائما على الأقلّ قيمة العلّة والتي على القارئ أن يفكّ طلسمها. كان يفترض دائما بأنّ المصدر قابل للعزل، يمكن رصده، بأنّه موضوع قارّ يمكن التّعرّف عليه؛ التّناصّ، على العكس من ذلك، يتصوّر على أنّه طاقة منتشرة يمكنها أن تبثّ آثارا تكون إلى حدّ ما من غير الممكن مسكها في النّص.

يحيل مفهوم المصدر بالذّات إلى نصّ يتصوّر على أنّه كيان عضويّ ينمو باستمرار انطلاقا من هذا المبدإ الأوّليّ؛ التّناصّ على العكس من ذلك، يثمّن النّصّ المنفجر، غير المتجانس، المتشظّي... (انظر الأنطولوجيا، ص). أخيرا يبتعد الغرض من نقد المصادر جذريا عن فكرة المناصّ. فالكشف عن مصادر نصّ ما، هو دائما البحث عن التّأثير، موضعة العمل في تقليد أدبيّ، وبالتّالي، بيان مدى أصالة المؤلّف. بالنّسبة لـــلانسون Lanson، ((الأبحاث المتعلّقة بالمصادر والأبحاث البيوغرافيّة، إذا ما لم يكن لها من هدف سوى تقديم حساب للفائف جان جاك Jean-Jaques Rousseau روسو أو العثور على بيت شعريّ إيطاليّ ترجمه رنصار Ronsard، [يكون] معرفة ضئيلة وعقيمة جدّا)). بينما، عند النّظر في ((المنظر الّذي شكّل مسقط رأس راسين، الجوّ العائليّ حيث تربّى، البور روايال Port-Royal الجنسيني Janseniste والهيليني helliniste، القصر الملكي، العالم، شامبميسلي Champmesle وعشّاقها، باطن البورجوازي الموسر لمّا بلغ سنّ الشّيخوخة، تقرأ قائمة كتبه؛ تستكشف في أعماله آثار بعض الأعمال القديمة والحديثة)) (غوستاف لانسون Gustave Lanson، "التاريخ الأدبي وعلم الاجتماع"، 1904، محاولة في المنهج، في النّقد وفي التاريخ الأدبي، هاشيت Hachette، 1965

هكذا تسمح دراسة المصادر بإعادة تشكيل تكوّن العمل وبيان ما تدين به أصالته وتفرّده لسياقه الاجتماعي والتاريخي. تسعى أيضا إلى شرح العمل ممسكة بالصّلات التي تربطه بزمنه، إلى أن ((تجعل من الكاتب منتوجا اجتماعيّا وتعبيرا عن المجتمع)) (نفس المرجع). يفهم نقد المصادر الكتابة على أنّها خليط من التّأثيرات ومن الإسهامات الشّخصيّة، التي على النّقد أن يوضّحها. قد يتحدّد المصدر حتّى بالنّسب: هكذا يؤكّد غوستاف رودلر Gustave Rudler وهو من أتباع لانسون Lanson، بأنّ المصدر لا يوجد في كلّ مرّة تكتشف فيها قرابات ما بين عدّة نصوص، لكن لمّا ((الكتّاب يكرّرون [...] بعضهم البعض)) (غوستاف رودلر Gustave Rudler، تقنيات النّقد

والتّاريخ الأدبيّ، أكسفورد Oxford، مطبعة الجامعة، 1923). المصدر إذن هو الحلقة التي تقيم ما بين المؤلّفين نسبا، مكوّنا للموروث.

يحدّد غوستاف رودلر Gustave Rudler في مؤلّفه منهجا حقيقيّا يؤسّس بصفة إيجابيّة نقد المصادر؛ يقترح تصنيفا أصيلا يميّز بين المصادر الحيّة والمدوّنة، المصادر الأمّ والإضافيّة؛ يخصّص المؤشّرات (الدّاخليّة والخارجيّة) التي تسمح بالتّعرّف عليها، ثمّ يعرض الأشكال المختلفة للتّقصّي (تبعا للنّوع، وفق الحقبة،بالنّظر للموضوع، حسب الكاتب ...) المتّبع من أجل العثور عليها. مثل هذا المنهج يبيّن بصفة نموذجيّة تماما كيف أنّ نقد المصادر، من ناحية، تمّ تصوّره باعتباره خطوة وضعيّة تدّعي بأنّها نجت قدر الإمكان من تعسّف وتخمين المقاربات مابين النّصوص و، من ناحية أخرى، كيف يفترض أنّ كاتبا ما يستمدّ من موروث يعرفه وينتمي إليه.

إنّ هذا التّذكير بالمنهج المدعو "نقد المصادر" يسمح لنا في البداية بفهم كيف أنّ مفهوم التّناصّ، بالنّسبة لكريستيفا Kristeva وبارث Barthes على الخصوص، يقوم ضدّ هذه المقاربة النّقديّة التّقليديّة والتي يزعم أنّه جاء كبديل لها. بالنّسبة لهذه المواقف النّقديّة، في الواقع، التّناص يمثّل قطيعة مع كلّ تفكير يتعلّق بالنّسب وبالتّأثير.

كما كتب رولان بارث في "من الأثر إلى النّصّ"، ((التّناصّيّ الذي يوصف به كلّ نصّ، لا يمكن أن يختلط بشيء من أصل النّصّ: البحث عن الـ"مصادر"، الـ"التّأثيرات" لعمل ما، إنّها الاستجابة لأسطورة النّسب؛ الاستشهادات التي يوردها نصّ مجهول صاحبها، غير قابلة للرّصد، فقد قرئت من قبل [...])) ("من الأثر إلى النّصّ" De l`oeuvre au texte، حفيف اللّغة، محاولات نقديّة IV ، لوسوي Le Seuil، 1984). هذه المعارضة ما بين التّناصّيّ من ناحية، والمصدر، والنّسب من ناحية أخرى، تندرج في نظام يعارض مصطلحا بمصطلح، الأثر بالنّصّ.

بالنسبة لبارث وكريستيفا، النّصّ، في الواقع، يتعارض مع الأثر كإنتاجيّة بالنّسبة لمنتوج مكتمل، كفعاليّة بالنّسبة لحالة؛ فللنّصّ تدليل signifiance (يكون متعدّدا دائما، مضاعفا دوما) بينما الأثر هو ذو دلالة signification، والتي يمكنها أن تتحدّد بوضوح. فإذا ما كان النّصّ، محدّدا بالتّناصّيّة، غير قابل للإحالة، كما تمّ بيانه من قبل، على ذات تراقب هويّته، يضمن المؤلّف الأثر؛ إلى جانب ذلك، حسب تعبير رولان بارث Roland Barthes، الأثر ((مندرج في مجرى نسب))، وهو ما يعني بأنّه ((يفترض تحديدا للعالم (للأصل، ثمّ للتاريخ الخاصّ بالأثر)، تسلسل للآثار فيما بينها وتملّك للأثر من طرف مؤلّفه)) (نفس المرجع). المتناصّ، في المقابل، لا يقدّم مبدأ شارحا، لا يسمح بتحديد علاقة سببيّة لها تأثير على ما بين الآثار. استعارات النّسج والتّشابك مفيدة في التّعامل مع النّصّ تأخذ مكان النّموّ، العضويّة، التّطوّر، التي تضفى على الأثر.

لايؤدّي التّناصّ إذن، نظريّا على الأقلّ، إلى طريقة في القراءة تبحث عن أصل الأثر كاشفة عن البصمات المختلفة التي شكّلته، ولا أن تجعل من النّاقد بديلا عن المؤلّف قادرا على الوصول إلى قراءاته، وبالتّالي استرجاع ذكرياته، مهما كانت درجة وعيه بها و ما طواه النّسيان منها. إنّه عمق ذاكرة جمعيّة ومجهولة النّسبة يردّ التّناصّ إليها النّصّ، محدّدة بهذه الصّفة، بينما نقد مصادر الأثر تفترض ذاكرة فرديّة. إذا ما كان القارئ متمثّلا للتّناصّ،

عليه أن يراعي اللاّتجانس الذي يخترق النّصّ، وتدليله، ((بريق، وميض غير متوقّع لعدد غير محدود من اللّغات) ، حسب تعبير رولان بارث (مقال "النّصّ (نظريّة الـــ)، مذكور سابقا).

هكذا يفهم لماذا مثل هذا التّثمين للنّصّ، على حساب الأثر، تماشى مع نقد للأدب، جعل منظّري التّناصّ يختارون الأعمال الأكثر خرقا للمألوف، ومن بينها، أغاني مالدورور Les Chants de Maldoror وشعر لوتريامون Poesies de Lautreament. هذان النّصّان هما في الواقع يمثّلان كتابة تسعى إلى هدم وإعادة بناء مستمرّة من مختلف الأوجه للأدب، محقّقة اختراقا في نطاقه مؤدّية إلى التّشكيك في حدوده الأكثر صرامة (انظر جوليا كريستيفا Julia Kristeva، ثورة اللغة الشعرية La revolution du langage poetique، لوسوي Le Seuil، 1974). إنّه بدون أدنى شكّ لأمر دالّ أن تكون نصوص النّهضة التي مثّلت أرضا خصبة لدراسة فضّلها نقد المصادر مادامت تسمح له باستكشاف البصمات المختلفة للمؤلّفين القدامى مثلما هو الحال في الأدب الإيطالي(1)، تترك مكانها لنصوص، تأتي في واقع الحال، لتلغي مجرّد نقد للمصادر فتشكّك في كنهه.

٧- محصّلة نقديّة للمفهوم

في نهاية هذا الشّوط، يظهر لنا بأنّ تاريخ التّناص يرتبط ارتباطا وثيقا بنظريّة للنّصوص تكوّنت بصفة متدرّجة طيلة القرن العشرين. لم يفرض مفهوم التّناصّ نفسه في النّهاية إلاّ لمّا أصبحت الاستقلاليّة الذّاتيّة للنّص أمرا مقبولا: وبالضّبط لأنّ النّصّ لم يبق في نهاية هذا الشّوط، يظهر لنا بأنّ تاريخ التّناص يرتبط ارتباطا وثيقا بنظريّة النّصوص تكوّنت بصفة متدرّجة طيلة القرن العشرين. لم يفرض مفهوم التّناصّ نفسه في النّهاية إلاّ لمّا أصبحت الاستقلاليّة الذّاتيّة للنّص أمرا مقبولا: وبالضّبط لأنّ النّصّ لم يبق محالا على التاريخ ولا على المؤلّف بصفة خاصّة، على نفسيته ومقاصده، ولأنّ تداخل النّصوص وتشابك الخطابات أمكن أن تفهم باعتبارها محرّكا للتّطوّر وعنصرا أساسيّا للدّلالة. لأنّ الشّكّ أحال اتّجاه اللّغة، نحو غزارة الملفوظ وهويّة التّلفّظ وتجانسه، أمكن تصوّر النّصّ كتراكب لشظايا غير متجانسة. جرّ التّناصّ إذن "موت المؤلّف"، على حدّ تعبير بارث: ("موت المؤلّف"، محاولات نقدية. مذكور سابقا.): الاستشهادات، التّلميحات، الاستعادات المختلفة للذكريات لم تعد أبدا تفهم باعتبارها تجارة يقيمها مؤلّف ما مع أحد الّذين سبقوه، بحيث يستدين منه، بغرض الاحتفاء به أو السخرية منه، لكي يستظلّ بظلّه أو يميّز نفسه عنه...

هكذا فإنّ التّناصّ المحدّد بخطاب نقديّ خاصّ جدّا، قضى على مقاربة نفسانيّة للكتابة من جديد التي سادت مادام النّصّ المشهور كتابته مختوما ببصمة كاتبه ومادام هذا الأخير اعتبر قد تمكّن من السّيطرة على قدر اللاّتجانس الذي تسرّب إلى خطابه؛ على العكس من ذلك يفترض التّناصّ بأنّ كلّ قول يأخذ نصيبه من الغير.

تتدخّل نظريّة التّناصّ إذن ضمن تصوّر للنّصّ منسجم جدّا وصارم والّذي عدّل بعمق فكرة الكتابة، وبالتّالي غيّر أشكال القراءة والتّحليل. هكذا لعب التّناصّ دورا حاسما في الانتقال الحادث من الأثر إلى النّصّ، من المؤلّف

إلى الذّات المفارقة لكلّ تلفظ، من المصدر ومن التّأثير إلى التّداول المعمّم وغير المحدود للغيريّة في خطاب استمراريّة نموّ وتطوّر لاتجانس نصّ متصوّر كتحوير لشظايا ...

مع ذلك، فإنّ مفهوما مثل هذا للنّصّ، الذي، من بعض النّواحي، يثوّر المقاربة الممكنة من الكتابة، هو عرضة لأن يجازف بأهمّية مفهوم التّناصّ في حدّ ذاته. فأطروحة إنتاجيّة النّصّ، كما رأينا سابقا، تفترض بأنّه يتكوّن بصفة مستقلّة ذاتيّا و تجب قراءته دون أن تكون هناك ضرورة للرّجوع لا إلى ما هو خارج النّصّ ولا إلى المؤلّف؛ تجعل من غير الفائدة رصد اللاّتجانس والاستشهادات وتترك هذا العمل لنقد المصادر الذي تتنكّر له بعنف.

أضف إلى ذلك هل من المنطقيّ، في منظور مثل هذا، أن تفضّل بصفة منتظمة الأشكال الضّمنيّة للتّناصّ، الاستشهادات "بدون وضع علامات التّنصيص"، الآثار الدّقيقة للاّتجانس، المنبثّة في مجموع النّصّ...، على حساب الأشكال الواضحة ومنها، على سبيل المثال، الاستشهادات الصّريحة. فالدّلالات الخاصّة بالتّناصّ تظهر بقدر أكبر لمّا النّصوص التي، بشكل من الأشكال، تستعاد في الحكي، على خشبة المسرح أو في قصيدة يمكن رصدها بتؤدة. إنّه لممّا يدعو إلى الانتباه، في الواقع، أن تخصّ رواية ما بالذّكر مؤلّفا أو نوعا معطى: قد يتأسّس حتّى معنى النّصّ على مثل هذه الاستعادة. أيضا الاتّهام الصّريح الموجّه لعمليّة رصد المصادر ألا يبدو لأوّل وهلة مبالغا فيه. فبهذا الصّدد أكّد لورون جنّي Laurent Jenny ، في مقال أساسيّ، "استراتيجيّة الشّكل La Strategie de la forme" ، بأنّه ((على عكس ما كتبت جوليا كريستيفا Julia Kristeva ، إذا ما روعي التّناصّ بالمعنى المحدّد من غير الصّحيح أن لا علاقة له بنقد "المصادر": فالتّناصّ لا يعيّن تلقّ غامض وخفيّ للتّأثيرات، بل إنّ عمل التّحويل والتّمثّل لعدّة نصوص التي يقوم بها نصّ ما يمثّل القطب الذي يتمركز حوله المعنى)) (لورون جنّي Laurent Jenny، "استراتيجيّة الشّكل La Strategie de la forme "، الشّعريّة Poetique ، رقم 27 ، 1976).

إذ أنّه، من أجل توضيح هذا "العمل"، لأمر من البداهة بمكان أن يتمّ تحديد ما هي النّصوص المستعادة وكيف تمّ تحويلها أو تمثّلها. فإذا ما كان التّناصّ لا يقف عند رصد "البصمات"، لا يمكنه أن يستغني عنها.

إنّ بيان مصدر ما، حتّى وإن أخذ موقعه من منظور أصوليّ محدّد، يمكن أن لا يكون الهدف منه فرز الأصل عمّا اقترض منه، مثل فرز الحبّ عن التّبن، بل محاصرة رهانات جماليّات. هكذا في بداية المنافسة La Curee ، وصف جولة في غابة بولونيا، قد يبدو كنتاج لملاحظة شديدة الدّقّة أكثر منها متأنّية(1):

Malgré la saison avancee, tout Paris etait là: la duchesse de Sternich, en huit-ressort, Mme de Lauwerens, en victoria trés correctement attelée, la baronne de Meinhold, dans un ravissant cab bai-brun, la comtesse Vanska, avec ses poneys, Mme Daste, et ses fameux stappers noirs, Mme de Guende et Mme Teissiere, en coupe, la petite Sylvia, dans un landau gros bleu. Et encore don Carlos, en deuil, avec sa livree antique et solonnelle, Selim Pacha, avec son fez et sans son gouverneur, la duchesse de Rozan, en coupe-egoiste, avec sa livree poudree a blanc, M. le comte de Chibray, en

dog-cart, M. Simpson, en mail de la plus belle tenue, toute la colonie americaine. Enfin deux academitiens, en fiacre.

Zola, La Curee, chap.I, 1872.

فهذا الوصف يستند على تسجيلات تقريريّة مستمدّة من الصّحافة الباريسيّة احتفظ بها زولا Zola في ملفّاته التي يستعملها عند التّهيّؤ للكتابة: بيان الوثائق التي تغذّي العرض تسمح بتأكيد أنّ الكتابة الأكثر مرجعيّة، الأكثر حرصا على أن تظلّ أقرب ما يمكن من الواقع، تمرّ عبر نسخ نصوص معدّة سلفا. لمّا يواجه النّصّ بمناصّه (انظر طبعة غاليمار Gallimard، "فوليو Folio"، 1981، ملاحظات هنري ميتيران Henri Mitterant الذي يستعيد مقال الفيغارو Figaro الذي استخدمه المؤلّف)، يستنتج بأنّ زولا Zola يستردّ لون عصر، جوّا، موصوفا جيّدا، فيقيس على الأسماء الواقعيّة ليخلق صنوها؛ يلجأ عن طريق التّحوير إلى اسم العلم الأوّل: فـالكونتيسّة والوسكا Walewska تصبح الكونتيسّة فانسكا Vanska، وحسين باشا Hussein Pacha يصبح سليم باشا Selim Pacha، أو يحافظ على الإيحاء الأجنبيّ لبعض الأسماء، الإسبانيّة والألمانيّة بصفة بارزة، لينحت على منوالها اسما خياليّا. يوفّر إذن مقال الجريدة معلومة ثمينة، يغنى الحكي بها بمضاعفة التّفاصيل وتنوّع إلى أقصى حدّ من مصادر مختلف الاستبدالات المعجميّة (حلاقة، عربات ...). إنّ بيان "مصدر" النّصّ يسمح هكذا بإبراز الكتابات المغايرة التي استند إليها تكوين الخطاب الواقعيّ، ولعلّه يوفّر للقارئ مظهرا للاّتجانس ضروريّ لعقد المشابهة مع الواقع. إنّ رصد المناصّ يكشف عن الكيمياء الخاصّ بكتابة تمزج بين الواقعيّ والمخترع ويؤكّد بأنّ الطّبيعة المرجعيّة للحكي تتحكّم على قدر كبير في قراءات مؤلّف بقدر ما تحكّمت في تجربته، وبأنّ تأثير الواقع ينتج دوما عن افتراض نصّي، عن أثر قراءة.

إذا ما كان التّناصّ يشمل نقد المصادر، بل يتجاوزه، فلأنّه أيضا لا يختزله في سلسلة من الافتراضات لكنّه يعتبره وكأنّه مقدّمة للنّصّ دلاليّة وإيديولوجيّة: فالمصدر ليس فقط المبدأ المؤسّس والمغذّي للعمل، هو استمداد للقيم وللدّلالات الجديدة. لأنّه، لكي يمكن أن لا يحلّل فقط بمصطلحات الانتساب والافتراض، يمكنه أن يبرز الصّفة التّاريخيّة الخاصّة بمناصّ ما. إنّه بهذا المعنى أمكن لـبول بينيشو Paul Benichou أن يحلّل الأندروماك Andromaque لـراسين Racine("أندروماك Andromaque الأسيرة ثمّ الأميرة"، الكاتب وأعماله L`Ecrivain et ses travaux، كورتي Corti، 1967). إنّ التّنقيب المجنّد لإقامة جدول بيانيّ لمختلف الأعمال التي شكّلت موضوع راسين Racine لايبلغ هدفه في حدّ ذاته: فبعد أن أبرز أيّة مصادر استعمل راسين Racine، حلّل النّاقد الكيفيّة التي اشتغلت بها في المسرحيّة. بيّن في البداية كيف أنّ راسين Racine قام بالوصل بين فرعين متمايزين من الموروث، ما يتعلّق بـهرميون Hermione وما يتعلّق بـأندروماك Andromaque، مشكّلا هكذا موضوعه المأساوي حول خمس شخصيّات، المتنافستان، أستياناكس Astyanax، بيريس Pyrrhus و أورست Oreste. أكّد بعد ذلك بول بينيشيو Paul Benichou على عنصرين أساسيّين: ما فعله راسين Racine لمّا جعل ((بيريس Pyrrhus ينحاز إلى جانب أعداء أندروماك Andromaque ولمّا أسند له واقعة التّهديد بقتل الطّفل)) و سفير أورست Oreste

وهو قادم إلى إيبير Epire يطالب بولد هكتور Hector، في المشهد الافتتاحي للمسرحيّة. بعض التّحويرات تعود إلى الحرص على الانسجام الدّاخليّ للعقدة؛ بعضها الآخر تبرّره ضرورات مشابهة الواقع. هكذا فإنّ عفّة أندروماك Andromaque، التي لا يمكن إدراكها في عصر يوريبيد Euripide، تفرض نفسها في القرن السّابع عشر بالنّسبة لبطلة في مثل هذه المرتبة؛ تسمح بالإضافة إلى ذلك بتقديمها في صورة مثاليّة وبتثمين دور الأمّ الذي قامت به:

موضوع أندروماك Andromaque تعرّض للبلبلة خلال القرون عن طريق التّغييرات التي حصلت للمفاهيم المشتركة المتعلّقة بالمعاشرة وبكرامة المرأة؛ وبصفة أكثر خاصّة، في زمن راسين Racine، بفعل فقدان للتّفاؤل البطوليّ، الذي فتح المجال، على خشبة المسرح المأساويّ، ليتصادم، وجها لوجه، العنف الذي لا حدّ له والفضيلة اللاّئذة إلى الدّموع.

بول بينيشو Paul Benichou.

عند تحليل الكيفيّة التي يندرج بها عمل ما في محيط موروث ما ويستعيد، ولكن في نفس الوقت يتجاهل ويترك، عددا معيّنا من المصادر، إنّه إذن من الممكن إبراز كيف أنّ مجموع القيم المشتركة في عصر ما تتطلّب قراءة جديدة للمناصّ وشرحا لما يصيبه من تحويرات جديدة. إنّ دراسة المناصّ لا تكشف فقط عن تفرّد عمل في عصر ما، لكن أيضا عن التّطوّر التّاريخيّ لموضوع أو لتقليد (محور التّزامن وحده هو الذي اعتبره لانسون Lanson كورقة رابحة في نقد المصادر). إنّ مجرّد استنتاج للمغايرة الحاضرة في نصّ راسين Racine تعرض بوضوح التّاريخيّة المكتشفة هكذا في مناصّ أندروماك Andromaque.

النّقطة الثّانية التي تجعل من واجب أيّة ممارسة للتّناص أن تراجع أسسها النّظريّة المبدئيّة بخصوصها، ولن يكون ذلك إلاّ بهدف التّرشيد، ألا وهي المتعلّقة بالاستبعاد الكلّي لمفهوم المؤلّف. لا تضع نظريّة النّصّ أبدا في حسابها مقصديّة المؤلّف (وهو طرف مركزيّ في كتابات لانسون Lanson): ما أراد المؤلّف أن يقوله محيلا إلى هذا النّصّ أو ذاك لا أهمّيّة تذكر له. لكن، حتّى إذا ما كانت قراءة الاستشهاد، التّلميح ... لم تكن، فعلا، مسترشدة بهذا المفهوم للمقصديّة، ألا يستبعد إلى حدّ كبير ما تشكّله في أغلب الأحيان من استراتيجيّة دلالة موجّهة مباشرة للقارئ؟ استعمال المؤلّفين المعاصرين للنّصوص القديمة، على سبيل المثال، هل يمكن فهمه بدون أن توضع في الحساب استراتيجيّة الدّلالة هذه التي يتأسّس عليها؟ هكذا، لن يقف التّناص في أغاني مالدورور Chants de Maldoror والأشعار Les poesies عند حدّ تناقل لمقطوعات مجهولة المؤلّف هي متعدّدة بقدر ماهي متنوّعة: هو استعمال متعمّد للأدب وللبلاغة اللّتين يضعهما لوتريامون Lautreamont في سلّة واحدة، في عمليّة إنشاء تشبه أيضا لعبة تلميذ ثانويّ.

بدون أن يكون الأمر متعلّقا برغبة في التّمييز، هي عمليّة مستحيلة تماما، ما بين الافتراضات الواعية والافتراضات غير الواعية، يبقى أساسيّا التّأكيد بأنّ بعض الممارسات التّناصّيّة تصنع المعنى في الحدود التي

تجعلها تندرج في استراتيجية محسوبة. فتأثيرات المعنى التي تنتجها، من المؤكّد أنّها تختلف عن مقصد المؤلّف، لا يمكن إهمالها: الاستشهاد، التلميح، المحاكاة السّاخرة ... هي أيضا البحث عن الهجاء، السّخرية، تحويل الدّلالة، انتقاد السّلطة، معارضة الإيديولوجيّة. سوف نرى كدليل بأنّ بعض الأساليب التّناصيّة، المعارضة مثلا، تتطلّب أن يكون عند المؤلّف وعي حادّ بكتابته الخاصّة وقدرة كبيرة على السّيطرة بدقّة متناهية على الجانب المتعلّق بالمغايرة المدرجة. ألم يسع بروست Proust إلى المعارضة الإراديّة بصفة مخصوصة لكي يتخلّص من ذكرياته وإلى محاكاة غير واعية؟ (انظر الأنطولوجيا، ص.159). لا يتوقّف التّناصّ إذن عند التّناول المجدّد غير المراقب للنّصوص، ودراستها بدون أن توضع في الحساب الاستراتيجية المتعمّدة التي تشتغل الكتابة على أساسها، ممّا يعتبر فقدانا لرهان من رهاناتها الأساسيّة. قد يعني هذا أيضا استبعاد القارئ من مقاربتها، رغم أنّها تلتمس قربه بشدّة.

أخيرا، من المناسب الإشارة بأنّ التّعريفات التي أعطيت للتّناصّ في السّبعينيّات تنحو إلى فرض نموذج نصّيّ وحيد: جرى كلّ شيء في الواقع وكأنّ كلّ نصّ، وفق تعريف تناصّيّ، هو فسيفساء من الاستشهادات، تجميع مشكّل من عناصر غير متجانسة.حقّا أن التّقطّع، التّشظّي، اللاّتجانس من الخصائص الأساسيّة للنّصّ المعاصر، و من بعض النّواحي، للنّص الاستشهادي. لكن جدوى التّناصّ ألا يكمن في طرح جماليّات متنوّعة في المعالجة؟ ألا يمكننا أن تشكّل بقدر ماهي قوّة قطيعة، شكلا من الارتباط؟ إنّ دراسة نصوص تنتمي لحقب مختلفة تسمح ببيان تنوّع رهانات التّناصّ، فيصبح من التّعسّف اختزاله في نظريّة النّصّ، في جماليّات معطاة

من أجل ذلك، لن نمنح الامتياز للمناصّات الضّمنيّة، ولن ننفر من التّعرّف على "النّصوص السّابقة"، حسب مصطلحات جينيت، ولن نهمل الاستراتيجيّات التي تمّ تشغيلها من طرف الممارسات التّناصّية، مادام على القارئ أيضا أن يكون عارفا بها ما أن يدرك بناء معنى النّصّ. إنّه إذن في مقابل بعض الخيانة للنّظريّة الأولى للتّناصّ يصير ممكنا عدم فصلها عن ممارسات الكتابة والقراءة المحدّدة للنّصوص. لكي يظلّ مفيدا للتّحليل، في الواقع، على المفهوم ألاّ يكون موضوعا للتوسّع المبالغ فيه –كلّ أثر للاّتجانس يصبح علامة تناصّيّة –، ولا لحصر مفرط – وحدها الأشكال الضّمنيّة هي المهمّة، والتي يجب فحصها بمعزل عن المؤلّف والتّاريخ –. تتمثّل فرضيّتنا في أن مثل هذا الانعطاف لا يعني أبدا عودة لنقد المصادر.

*المقال مأخوذ من كتاب ناتالي بيغاي-غروس:

Nathlie Piégay-Gros, Introduction à l'intertextualité, Nathan, Paris,2002. pp.22-41.

-ميخائيل باختين، جماليّات الإبداع اللغويّ، غاليمار، 1984.

(1) بخصوص وضعية باختين اتجاه أوبايز، أنظر تزفيتان طودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواريّ، لوسوي، 1981.

(2)إنّه لمن المفيد بدون شكّ شرح ((التّباينيّة)) عن طريق لاتجانس ملفوظات وليس عن طريق تنوّعها: هذه الأخيرة قد تحيل إلى تعدّديّتها (الملفوظات متعدّدة) وليس إلى خرق تجانس كلّ ملفوظ (كلّ ملفوظ مخترق بالمغاير alterite).

(3)بخصوص مفاهيم تفاعل الخطابات interdiscours والتفاعليّة الخطابيّة interdiscursivite أنظر ، دومينيك منقينو Dominique Maingueneau، تحليل الخطاب L`Analyse du discours، هاشيت Hachette، 1991.

(4) يحال بهذا الخصوص إلى الدّراسة النّموذجيّة لغوستاف لانسون Gustave Lanson، "كيف تتمّ عمليّة الخلق عند رنصار Comment Ronsard invente" (ملاحظات حول نشيد ode"في اختيار رمسه De l`election de son sepulcre")، محاولات في المنهج، في النقد وفي التاريخ الأدبيّ، .

(5)حافظنا على كتابة النّصّ بلغته الأصلية نظرا لكون العبارات المستعملة تتعلّق بأنواع عربات وأسماء أعلام وأشياء ومظاهر حضاريّة لها علاقة وطيدة بالعصر والبيئة اللّذين كتبت فيهما، ومن الصّعب نقلها إلى لغة أخرى. ثمّ إنّ المفهوم المعالج من خلال هذا النّصّ يقوم على هذا التوثيق الذي لا يمكن أن يبرز إلاّ من خلال النّصّ بلغته الأصلية. [المترجم].





المختـــار حســني

يعتبر مفهوم التناص ، بعد ظهوره إلى الوجود ، بفعل التجديد الذي لحق الفكر النقدي في سنوات الستين من هذا القرن ، من الأدوات النقدية الرئيسة في الدراسات الأدبية ؛ وظيفته تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى . ولكن ، وخلال ربع قرن ، أثار مفهوم التناص كثيراً من الجدل ، ولم يفرض وجوده مؤخراً إلا بعد أن خضع لكثير من التنقيح والإصلاح على مستوى التحديد. ومن أجل إدراك ما له من أهمية ؛ ينبغي تتبع هذا التطور خطوة خطوة :

- تكون المفهوم :

لا يمكن عزل فكرة التناص ، في أصلها ، عن الأعمال النظرية لجماعة " تيل كيل Tel Quel " ومجلتها الحاملة لاسمها (تأسست سنة ١٩٦٠ بإدارة " فيليب سولرس Philippe Sollers "). فقد نشرت المفاهيم الرئيسة التي أعدتها طائفة من منظري الجماعة الذين تركوا بصمات عميقة في جيلهم ؛ ففي مرحلة أوج " تيل كيل Tel Quel " سنة ١٩٦٨/ ١٩٦٩ ، ظهر المفهوم الجوهري بشكل رسمي في المعجم النقدي للطليعة ؛ وذلك في إصدارين مخصصين لعرض الجهاز النظري للجماعة:

١ - الأول هو " نظرية الجماعة : Théorie d'Ensemble. Coll, Tel Quel. Seuil; Paris 1968 " وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو Foucault وبارت Barthes ودريدا Derrida وسولرس Sollers وكريستيفا Kristeva .

٢ – والثاني هو "سيميوطيقا ؛ أبحاث مـن أجل تحليل دلالـي : Sèméiôtikè; Recherches pour une symanalyse " سنة ١٩٦٩ لجوليـا كريستيفا ؛ ويجمع سلسلة من المقالات كانت قد كتبتها بين سنتي ١٩٦٦ – ١٩٦٩ .

فـي " نظريـة الجماعـة " ينتقـد " فيليـب سـولرس " التصنيـف اللاهوتي للموضوع والمعنى والحقيقة .. إلـخ ، ويقـترح ، مقـابل النـص الكامل الجامد المسيج بتميز شكله وفرادته ، فرضيـة التنـاص المسـتعارة من الناقد الروسي " مخائيل باختين Mikhael Bakhtine " القائلة بأن " كل نص يقـع عنـد ملتقـى مجموعـة مـن النصـوص الأخـرى ؛ يعيـد قراءتهـا ويؤكدهـا ويكثفهـا ويحولهـا ويعمقهـا فـي نفـس الوقـت ". وفـي نفـس المؤلف، في مقالها "مسألة بنائية النص Problème de la Structuration du Texte "، تقـدم " جوليـا كريسـتيفا " الروايـة القروسـطوية (Jéhan de Saintré) مثـالاً لتحديـد ما ينبغي أن يفـهـم من مصطلح التنـاص ؛ فهـو " تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد " ويسوغ تناول " مختلف متتاليات أو رموز بنية نصية ما باعتبارها جملة تحولات لمتتاليات ورموز مأخوذة من نصوص أخرى . وهكذا يمكن اعتبـار بنيـة النـص الروائـي الفرنسـي في القرن الخامس عشر نتيجة لتحول عدد كبير من هـذه الرمـوز .. مـن أجل هذا يغـدو مفهـوم التنـاص علامـة للطريقـة التـي بهـا يقـرأ نـص مـا التـاريخ ويندمـج فيـه ". إن " جوليـا كريسـتيفا " التـي كـانت تنطلـق مـن التحليـل التحويلـي (المسـتعار مـن " شومسـكي Chomsky " و" سـومجان Saumjan ") وجدت نفسها مرغمة على إضافة مفهوم التناص لتبلغ بتلـك الطريقة ما هو اجتماعي وتاريخي ؛ إذ بدون هذه الفرضية سيبقى ما هو اجتماعي وتـاريخي بعيداً عن المتنـاول ضمـن مـا تتيحـه ثنائيـة الـدال / المدلول ؛ تحول الدال / ثبات المدلول . هذا الإصلاح المنهجي سـيرتكز ، لتعويـض ذلـك ، علـى " المنهـج التحويلـي " الـذي بوسـاطته ، وبإضافـة

مفهوم التناص " يمكن وضع البنية الأدبية في المجموع الاجتماعي الذي يعتبر بمثابة مجموع نصي ". بوضع هذا المبدأ يغدو التناص في " Petit Jéhan de Saintré " تفاعلاً ، في هذا النص ، لأربعة مكونات تناصية:

١ – نص التقسيم التقليدي (تصميم الرواية بحسب الأبواب والفصول ، النبرة الوعظية ، الإحالة الذاتية في الكتابة والمخطوط).

٢ – نص الشعر الغزلي (حيث " السيدة " la Dame " مركز اهتمام وتمجيد مجتمع ذي علاقات مثلية homosexuelle تجعل صورتها تنبعث من خلال .. المرأة ... والبكر " وحيث شبق الشعراء الجوالون (التروبادور Troubadours).

٣ – النص الشفوي للمدينة (الأصوات الإشهارية للباعة ، لافتات وعناوين المحلات ، لغة اقتصاد العصر ...).

٤ – وأخيراً ؛ خطاب الكرنفال (حيث يتجاور التجانس والغموض والضحك واستشكال الجسد وجنس المشارك والقناع ... إلخ).

وتستخلص " جوليا كريستيفا " بأن هذا الرابط التناصي الذي يغير دلالة كل هذه الملفوظات بتجميعها في بنية النص ، والذي من الممكن أن يُنظر إليه كمجموع متنافر ، يُشكل مقاربة أولى لما يمكن أن تكون عليه " وحدة الخطاب " في عصر النهضة . وباعتماده على مفهوم التناص ، يسمح المنهج التحويلي ، أيضاً ، باستنتاج " العينة الأيديولوجية Idèologème " من النص . وهذا الاسم أطلقته " جوليا كريستيفا " على هذه الوظيفة التي تربط بنية أدبية متماسكة (مثلاً رواية) ببنيات أخرى (مثلاً خطاب العلم). لقد كان أثر " نظرية الجماعة " كبيراً في أوساط الطليعة النقدية بعد أحداث مايو ١٩٦٨ . ومع " سيميوطيقا ؛ أبحاث من أجل تحليل دلالي " ستعود كريستيفا " إلى هذه الأداة المنهجية وستحدد ، على الخصوص ، في دراستها " اللفظ والحوار والرواية " ما

لـ " باختين " من فضل على مفهوم التناص ؛ فإن الأساس في هذا المفهوم نشأ بدءاً من " اكتشاف كان " باختين " أول من أدخله إلى النظرية الأدبية ؛ وهو أن كل نص يتشكل من فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر . وهكذا يحل مفهوم التناص محل تواصل المعارف الذاتية Intèrsubjectivité ".

لا يستعمل " باختين " مصطلح " التناص "، ولكن الفكرة كامنة في المفهوم الباختيني لـ "الحوارية Dialogisme " كما نجدها في " شعرية دوستويفسكي Poétique de Dostoïvski " (موسكو ١٩٦٣ ، الترجمة الفرنسية لـ : " إيزابيل كوليتشاف Isabelle Kolitcheff " تقديم " جوليا كريستيفا "؛ سوي Seuil 1970) وفي " فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية François Rabelais et la culture populaire Andreé Robel; Gallimard; Paris, 1970" موسكو ١٩٦٥ الترجمة الفرنسية لـ : أندري روبيل ونجدها، فيما بعد ، في " جمالية ونظرية الرواية لـ : باريا أوليفيي Baria Olivier; Gallimard, 1978 " وفي "جمالية الإبداع الشفوي Esthétique de la création verbale " موسكو ١٩٧٩ الترجمة الفرنسية لـ : ألفريدا أوكوتيريي Alfreda Aucouturier, Gallimard; 1984 ". ويوضح " باختين بجلاء ظواهر الانبعاث التي تجعل من الثقافة مكان عودة عنيفة للتقاليد المنسية ، ويقيم الدليل على كون الرواية مهيأة مسبقاً ببنيتها الخاصة ، لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على شكل تعدد الأصوات Polyphonique . إن مجموع تبادل المواقع الممكن ، وتواجه الاختلافات على شكل حواري، يجعل من هذا الشكل الأدبي نموذجاً تركيبياً يسمح بالتفكير في الأدبية بشكل مغاير " فالمؤلف مشارك في روايته، كلي الحضور فيها ، ولكن بدون لغة خاصة ومباشرة ؛ فإن لغة الرواية نظام من اللغات التي تتضح معالمها بالمشاركة والتعاون أثناء الحوار ". إن العناصر المستمدة مباشرة من " باختين " : (اللغات، التحول عبر ترابط الأصوات المتعددة ، الحوارية ، الوحدات الخطابية

للثقافة) هي العناصر التي تكون مفهوم التناص . وكان تأثيره ، بعد ، أوضح ما يكون سنة ١٩٨١ ، فقد خص " تزفيتان تودوروف Tazvetan Todorov " هذا الناقد بكتاب قيم هو " ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري . Maikhael Bakhtine; le principe dialogique, Seuil, 1981. " وفيه يقترح تقسيم المبدأ الحواري إلى مفهومين : مفهوم الحوارية بهذا المعنى الضيق ، ومفهوم التناص كما حددته " جوليا كريستيفا " مع احتفاظ هذا المفهوم الثاني بـ " تسمية الحوارية " لـ " بعض الحالات الخاصة للتناص؛ من مثل تبادل الأجوبة بين متحاورين ، أو في التصور الذي أعده باختين عن الشخصية الإنسانية .

هذا الجهد من التوضيح ، وهذه " العودة إلى المنابع ، أمر لم يكن ، في الحقيقة ، امتيازاً يحظى به " تزفتان تودوروف " وحده سنة ١٩٨١ . ففي نفس الفترة كان هنالك مشارك آخر هو " جيرار جنيت Gerard Genette " مدير مجلة " شعرية Poétique " في منشورات " سوي Seuil " الذي وضع اللمسات الأخيرة على الموضوع في كتابه " أطراس Polimpsestes " الذي سيقلب بعد حين كل هذا الصرح المفهومي ؛ ذلك أن الوضعية النظرية للمفهوم منذ كتاب " سيميوطيقا " تعرضت لكثير من التطوير .

- سنوات السبعين : المقاربات الأولى :

لقد ساعد كتابا " نظرية الجماعة " و" سيميوطيقا " بشكل واسع في إخراج مفهوم التناص من دائرة جماعة " تيل كيل "، ولكن ، بفضل التأثير الواسع لـ " رولان بارت Roland Barthes "، فقط ، سيصبح المفهوم محمياً في الصفوف الأولى من الساحة النقدية . كانت الكلمة / المصطلح لاتزال تحتفظ لسنوات عديدة بنكهة التمرد . والجامعات

(باستثناء أصغر الجامعات في " فانسين Vincennes " و" باريس VII جوسيو Paris VII Jussieu) كانت تفضل تجاهل الفكرة ، ولكن المفهوم بدأ شيئاً فشيئاً في الانتشار ؛ فمنذ ١٩٧٢ دخل المصطلح (التناص) دخولاً محتشماً إلى الحقل المعجمي حيث نجد في ملحق " المعجم الموسوعي لعلوم اللغة Dictionnaire encylopédique des sciences du langage " لمؤلفيه : أ. دوكرو Oswald Ducrot وت. تودوروف Tazvetan Todorov، نجد " فرانسوا واهل François Wahl " يتحدث عن " شبكة صلات واسعة وذات مراتب متنوعة " يقيم بها نظامه الخاص وفقاً لقواعد اللغة المحددة سلفاً .

وفي ١٩٧٤ نشرت " جوليا كريستيفا " كتابها " ثورة اللغة الشعرية [...] لوتريامون وملارمي : La révolution du langage poétique; l'avant garde à la fin XIX° siècle : Lautréamont " حيث كانت طليعة نهاية القرن التاسع عشر وخاصة " لوتريامون " مجال اختبار لتحليل البنية الشعرية تحليلاً تناصياً .

في السنة الموالية ، بدا مفهوم التناص وقد تماسك بما فيه الكفاية لكي يصبغ عليه رولان بارت صفة الرسمية في مادة " نظرية النص " من الموسوعة العامة Encyclopædia universalis كمادة تدخل التأليف الموسوعي . ومن هذا التاريخ صار مفهوم التناص أمراً مقبولاً، ولكن ، مع الاحتفاظ دائماً ، بحق المراجعة .

وتميزت سنة ١٩٧٦ بغزارة المساهمات الجديدة في الموضوع ، فمجلة " شعرية " خصصت عددها السابع والعشرين كاملاً لمفهوم التناص ؛ ونجد فيها من البحوث دراسة " لوران جيني L. Jenny "(استراتيجية الشكل La stratégie de la forme) وبحث " أ. توبيا A. Topia " (طباقات جويس Contrepoints joyciens) ونجد " دومنيك مانجينو Dominique Maingueneau " بدوره في دراسته (مدخل إلى مناهج تحليل

Initiation aux méthodes de l'analyse du discours; Hachette; الخطاب Paris, 1976) يقترح نوعاً من التبسيط للمفهوم الذي ، وبسبب تأثير التعميم البيداغوجي ، سيتحول إلى تغليب الجانب العلائقي على حساب المكون التحويلي . وبتحديد مصطلح التناص على أنه " مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله " يغدو مفهومه أكثر رسوخاً وسهولة في الاستعمال لكون حقل تطبيقاته غير بعيد عن المجال التقليدي لـ " نقد المصادر ". ونستطيع بالتدريج أن نضم إليه ميادين كلاسية أخرى كدراسة المعارضات والمحاكاة الساخرة . وقد يتم أيضاً ضم الكثير من الإشكاليات الكبرى للأدب المقارن . إلا أن توسيعاً كهذا ، مع ما له من مساهمة كبرى في تعميم استعمال مفهوم التناص ؛ لن نستغرب وقوفه وراء الاضطراب النظري الذي سيفقد فيه التناص ، في المطاف الأخير ، ولمدة معينة ، الخصائص الرئيسة لمفهومه .

هذا النمو السيىء للمفهوم ، والذي لاتزال آثاره اليوم قائمة . كان تفاقمه راجعاً بدون شك لسنتي ١٩٧٥ - ١٩٧٦ بسبب بعض الاضطرابات الاصطلاحية ، خاصة ما يتعلق منها بالمفهوم الفرعي : المتناص [على وزن المتفاعل] l'Intertexte . فـ " لوران جيني مثلا يقصد به " النص الذي يمتص عدداً واسعاً من النصوص مع استمراره في التركيز على معنى معين "، أما " ميشال أريفي Michel Arrivé " فقد اقترح للمتناص تعريفاً يولي فيه الأهمية لجانب العلاقات مما يجعله أوسع من التعريف السابق ؛ حيث يرى أن " مجموع النصوص التي تحكمها علاقات تناصية "، أما " ميكائيل رفاتير Michael Riffaterre " فلا يرى في المتناص غير النص الذي يشكل مرجعيته ، بينما ينتقد " بيير مالاندان Pierre Malindain " في محاولته تعريف المصطلح ، هذا البعد الغيري الخارجي الذي يعرف به المفهوم ويقترح بدلاً من ذلك " افتراض وجود فضاء ما في المتناص تتولد فيه تلك العلاقات المتبادلة المكونة للتناص".

على هامش هذا التشويش ، لم يتوقف المفهوم عن الانتشار في لغة النقد ، ولكن بهيمنة واضحة لجانب العلاقات . واعتباراً لهذا الإشكال، وقصداً منها لتلافي الانحراف ، عادت " جوليا كريستيفا " سنة ١٩٧٦ لتلح على البعد التحويلي للمفهوم موضحة أن التناص " تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة ". إن الجدل لم يزد إلا حدة في نهاية سنوات السبعين .

- سنوات ١٩٨٠ : الإنتاجية وتنقيح المفهوم :

كانت سنوات ١٩٧٩ - ١٩٨٢ الغنية بالإصدارات شاهداً على دخول مفهوم التناص مرحلة النضج ؛ فكانت أعمال " ريفاتير " :

- إنتاجية النص : La production du texte, Seuil, 1979 .

- التعالق النصي : La syllepse intertextuelle, in Poétique n °40; Seuil; 1979 .

- أثر التناص : La trace de l'intertexte, in la Pansée, Paris; oct. 1979

- سيميائية الشعر : Sémiotique de la poésie, Seuil; 1982 .

التي تحتل بكل تأكيد مكان الصدارة في هذه الناحية من البحث النقدي ؛ وإن كنا نجد فيها تصوراً فضفاضاً عند تحديد المفهوم ؛ فعنده أن " التناص هو ملاحظة القارىء لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه ". ويؤدي إجراء " ريفاتير "، على الأقل مبدئياً ، إلى المطابقة بجرأة بين التناص والأدبية ؛ فعنده أن " التناص هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص

أدبية كانت أو غير أدبية ، أن تنتج غير المعنى ". ولكن ، وكما ينص على ذلك " جيرار جنيت " الذي يستشهد بهذه التعريفات في كتابه "أطراس "، فإن " سعة هذه النظرية مصحوبة بالتقييد والجزئية في التطبيق ؛ لأن العلاقات المدروسة من قبل " ريفاتير " هي دائماً منتمية لنظام البنيات الدقيقة microstructures والدلالية الأسلوبية sémantico- stylistiques في سلم الجملة ، لمقطع أو نص قصير ، شعري في الغالب . الأثر التناصي ، حسب " ريفاتير "، مثل التلميح ، ينتمي لنظام الصورة الجزئية بالنظر إلى بنية الجملة أكثر مما ينتمي للعمل الأدبي ". في الحقيقة ، وبالرغم من سيطرة بعض الصياغات على مفهوم التناص ، فإن الأبحاث الوفيرة لـ " ريفاتير " حول (بودلير Baudelaire وبروتون Breton وديسنوس Desnos ودي بيلاي Du Bellay وإيلوار Eluard وجوتيي Gautier وكراك Cracq وهوجو Hugo وليريس Leiris ومالارمي Mallarmé وبونج Ponge ...) تتميز بإتاحة استعمال جهاز سيميائي يركز على تفسير ظواهر التناص الأكثر تحديداً . إن مجموع هذه التحاليل تم تقديمها باعتبارها تمثل طريقة جديدة للقراءة ينكشف فيها سر الأدبية ذاته ويستفيد النص من دلالته كاملة ، ولكن في التطبيق استعمل المفهوم من قبل " ريفاتير " في حدود الأداة الأسلوبية والسيميائية المسايرة للفرضيات التي صاغتها " كريستيفا "، مع تعزيزها بتجارب نصية غنية ومكثفة .

وثاني هذه الإصدارات المهمة في أوائل سنوات الثمانين كان مؤلف " أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon الذي بدأه حوالي سنة ١٩٧٥ ونشره سنة ١٩٧٩ بعنوان " اليد الثانية ؛ أو اشتغال الاستشهاد La seconde main ou le travail de la citation; Seuil " ويقدم فيه لأول مرة دراسة منهجية واسعة للاستشهاد باعتباره ممارسة تناصية . وبإدراك أن الاستشهاد " تكرار لوحدة من خطاب في خطاب آخر " فإن ذلك يعني

كونه إعادة إنتاج للملفوظ (النص المستشهد بـه) الـذي يقتطـع مـن نـص أصل (نص ١) ليتـم إدخالـه فـي نـص مستقبل (نـص ٢). وإذا كـان هـذا الملفوظ المستشهد به يبقـى علـى حالـه بـالنظر إلـى دوالـه ، فـإن تغيير الموقع الذي يتعرض له يحول دلالته وينتـج قيمـة جديـدة ، ويتسـبب فـي تحويلات تؤثر في دلالة النص المستشهد به والنص المستقبل لـه معاً ، عند نقطة الاندمـاج بينهمـا . بهـذا التحديـد المنهجـي لقضيـة الاستشـهاد يقترح " انطوان كومبانيون " اعتباره نموذجاً للكتابـة الأدبيـة التـي تتسم بنفس مقتضيـات تحويـل العنـاصر والتوفيـق بينهـا : " دور الكتابـة هـو إعادة كتابة كلما تعلق الأمر بتحويل عناصر متفرقـة ومنقطعـة داخـل كـل مستمر ومتماسك [...] كل كتابة هي تجميع وشرح واستشهاد وتعليـق ". بطبيعته الهجينة (قراءة وكتابة فـي نفـس الوقـت) ينظـر إلـى الاستشـهاد على أنه وجه من أوجـه التناص الذي من خـلاله تنكشـف قضيـة أعمـق لا يمثل هو فيها غير أثر من آثارها المميزة ، وهذه القضية هـي اشـتغال الكتابة والطاقة التي تسري في هذه البنية المتحركة .

كانت دراسة " أنطوان كومبانيون " مثلها مثل أعمال " ريفـاتير " - ولكـن مـن وجهـة نظـر أخـرى - تذهـب فـي اتجـاه إعطـاء قيمـة أكـثر عمومية للتناص باعتباره معطى رئيساً لتفسـير الظـاهرة الأدبيـة ، ولكـن هذا التقدير الواسع يبقـى محصـوراً فـي دراسـة الأشـكال الأكـثر وضوحـاً للتناص (أي في كونـه حضـوراً فعليـاً وحرفيـاً لنـص فـي آخـر) ، ويغـدو مفهوم التناص نفسه ثابتاً في بعده المزدوج : العلائقي والتحويلي . وإذا كانت الأدبية قـد اعتـبرت أفقـاً لـه ، فذلـك بسـبب توضيـح بعـض جوانـب الوحدة بين الاستشهاد والكتابة .

وكما نلاحظ ، فبعد سنوات عشر من الجهود المكثفة والمتشعبة، أخـذ حقـل الدراسـات التناصيـة فـي التكـون ، وقـد جـاء المشـروع العـام للتوضيح النظري لا من النقـد الأدبـي ، ولكـن مـن الشـعرية التـي تسـعى

بالضبط إلى تجاوز فرادة النصوص وتميزها ، والاهتمام بدلاً من ذلك بجامع النص l'Architexte أي بمجموع الأصناف العامة (أنواع الخطاب ، أنماط الملفوظ ، الأنواع الأدبية ... إلخ) التي عليها تتأسس النصوص . كان ذلك أولاً على شكل مشروع عمل في " مدخل لجامع النص ١٩٧٩ Introduction à l'architexte, Seuil, 1979 " ثم بطريقة أكثر تفصيلاً في "أطراس Palimpsestes; Seuil; 1982 " حيث يقترح " جيرار جنيت " تحديداً جديداً وشاملاً للمجال النظري الذي يمكن أن ينحصر فيه بوضوح الفضاء المميز للتناص . إن إعادة تنظيم كهذه ، لا يمكن أن تتشكل إلا بالانطلاق من زاوية نظر خارجية بعيدة تماماً عن المنحى التأويلي . هذه الرغبة في البعد التي تبلور وجهة نظر واضحة وموضوعية هي التي تميز مفهوم " ما وراء النصية Transtextualité " التي يجعل منها " جيرار جنيت " موضوع الشعرية ويحددها كمتعالية نصية للنص Transcendance textuelle de texte "تؤطر " كل ما يجعل نصاً ما في علاقة ظاهرة أو خفية بنصوص أخرى ". وبعيداً عن التطابق مع التناص تظهر " الماوراء نصية " فروقاً عميقة بين مختلف أشكال العلاقات التي يمكن للنص أن ينشئها مع نصوص أخرى ؛ من هنا يقترح " جيرار جنيت " التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات الماوراء نصية ويرتبها وفق نظام تصاعدي من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalité وهذه الأنواع هي :

١ - التناص بالمعنى الذي صاغته " جوليا كريستيفا " وينبغي أن يكون محصوراً في حدود " حضور فعلي لنص ما في نص آخر ".

٢ - التوازي النصي paratextualité أو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان ، العنوان الفرعي ، العنوان الداخلي ، التصدير ، التنبيه ، الملاحظة ... إلخ) ففي إطار هذا المجموع النصي يتكون العمل الأدبي (ينظر : جيرار جنيت ؛ عتبات ، منشورات سوي G. Genette; *Seuils;* Seuil 1987) .

٣ – النصية الواصفة Métatextualité أو علاقة التفسير التي تربط نصاً بآخر ؛ بحيث يتحدث عنه دون أن يتلفظ به بالضرورة . وبتعبير أفضل : هي علاقة نقد .

٤ – النصية المتفرعة Hypertextualité أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يشتق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة ، وفي هذا النوع ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة والمعارضات (وقد كرس كتاب أطراس لهذا النوع من الماوراء نصية).

٥ – النصية الجامعة Architextualité وهي علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية (ينظر " جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص Introduction à l'architexte ").

مثل هذا الجهاز المفاهيمي يزيح كثيراً من الغموض الذي كان الخطاب الواصف النقدي يكثر حوله الجدل . فهو يسمح مثلاً بتمييز المجال الدقيق للتناص والنصية المتفرعة عن المعارضة والمحاكاة الساخرة التي تمتلك قواعد تكوينها الخاص بداخلها . وبكل وضوح فقد غدا مفهوم التناص أكثر حصراً وتحديداً عما كان عليه في الماضي ؛ يعرفه " جيرار جنيت " " بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر " أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر (حضور ملاحظ ، مع الأثر التحويلي لهذا الحضور) وبدرجات وأنماط عديدة ومختلفة في هذه العلاقة : " بشكلها الأكثر جلاء وحرفية ؛ وهي الطريقة المتبعة قديماً في الاستشهاد (بين مزدوجتين ، بالتوثيق أو بدون توثيق). أو بشكل أقل وضوحاً وأقل شرعية (في حال السرقة الأدبية كما نجد مثلاً عند "لوتريامون Lautréamont ") وهو اقتراض غير مصرح به ولكنه أيضاً حرفي . أو بشكل أقل وضوحاً وأقل حرفية في حال التلميح l'Allusion أي في ملفوظ لا يستطيع غير الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر لما يحس فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال ، وإلا فإنه يبقى

غير ملحوظ ، كما كتب " بوالو Boileau " مثلاً في سجل قديم لـ " لويس الرابع عشر Louis XIV " :

للحكاية التي من أجلك أنا مستعد للبدء فيها

إخالني أرى الصخور تهرع لتسمعني

فهذه الصخور المتحركة المتيقظة ستبدو بدون شك ضرباً من العبث لمن لا يعرف أساطير " أورفي Orphée وأمفيان Amphion " (أطراس) . وكما يذكر " جنيت " في هذه الفقرة من " أطراس " فإن الجهود المعاصرة في الاشتغال على التناص تقع في حدود هذه التعريفات السالفة الذكر : تطبيقات الاستشهاد لدى " أنطوان كومبانيون "، دراسة السرقة عند كريستيفا ، التلميح والوضع الضمني للتناص لدى ريفاتير .

وبوضعه حداً للمفاهيم الفضفاضة حول التناص لا يحتفظ " أطراس " بغير الأبحاث الرئيسة في هذا المجال . ولا نستطيع ، مع ذلك ، القول بأن هذا الوضوح المفهومي قد حقق حوله إجماعاً على الفور ؛ فبعد ظهوره سنة ١٩٨٢ بدا تأثير " أطراس " بطيئاً ، إلا أن فعالية تفريعاته بدأت تؤتي أكلها في أغلب الأبحاث التناصية التي أخلصت لتيار سنة ١٩٨٠ . ونجد ، فوق ذلك ، أبحاثاً تساهم في استكمال صلاحية مقترحات " جنيت " التعريفية ؛ ففي أطروحة جامعية نوقشت سنة ١٩٨٨ بجامعة باريس III تحت عنوان " الممارسات التناصية عند مارسيل بروست من خلال " في البحث عن الزمن الضائع ". مجالات الاقتراض :
La pratique intertextuelle; Marcel PROUST dans “ à la recherche du Temps perdu “: les domaines de l'emprunt (وصدر ضمن منشورات "Titre " سنة ١٩٩٠ تحت عنوان " مارسيل بروست : لعبة التناص " أبرزت الباحثة " أنيك بوبياكي Annick Bouiaquet " بوضوح إمكان تنظيم الاقتراض التناصي l'emprunt intertextuel بوساطة تقاطع مفهومي "الحرفي " و" الواضح " "littéral et explicite" . فالاستشهاد اقتراض

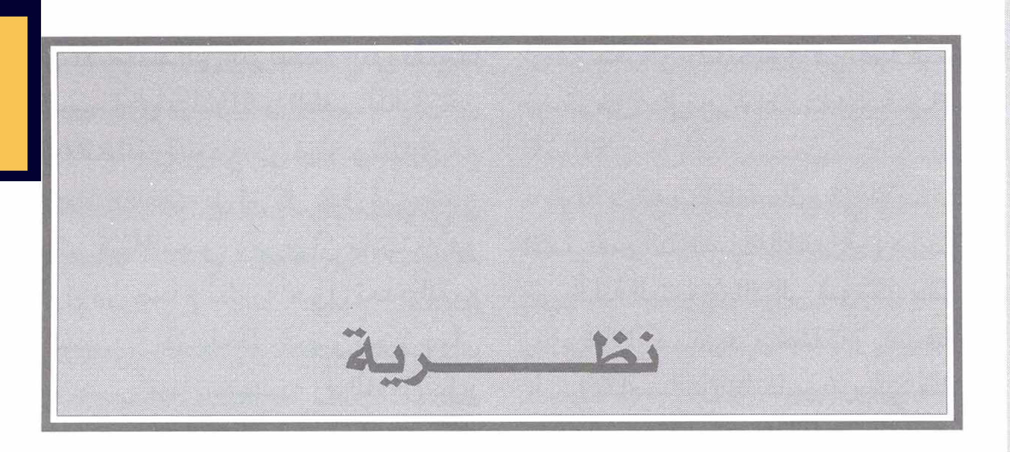
حرفي وواضح ، والسرقة اقتراض حرفي وغير واضح ، والإحالة اقتراض واضح وغير حرفي ، والتلميح اقتراض غير حرفي وغير واضح. بعد هذا التطبيق في العالم الروائي للنص البروستي سيسمح هذا الجهاز بتوضيح معقول لعدد لا يستهان به من الظواهر النصية التي لازالت لحد الآن إما خفية أو ملغزة . وبنفس الطريقة نجد اليوم بعض الروائيين الكبار أمثال " فلوبير Flaubert " موضوعاً لأبحاث يتقاطع فيها التحليل التناصي مع تحليل المخطوطات ودراسة مكونات العمل الأدبي .

إن البحث في " ما قبل النص l'Avant texte " عن كيفية الاقتراض . وفي حال نشأته عن كيفية حدوث الاستشهاد والسرقة والإحالة من خلال تملك Appropriation وإدماج intégration يسع فضاء النص المنجز ؛ وإن فهم الظاهرة التناصية في هذا البعد الثالث للنص الذي هو إنتاجيته ؛ كل هذا وذاك سيكون اليوم ، بدون شك ، الأفق الذي يفتحه في النقد الأدبي التكامل الواضح للدراسات التناصية والأبحاث في الوراثيات النصية Génétique textuelle .

إن مفهوم التناص ، وهو لم يصل بعد إلى درجة من الكمال ، من المحتمل أن يدخل اليوم في مرحلة جديدة من إعادة التعريف .

* * *

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 364
1 نوفمبر 2000



التنـــاص

● محمد عزام

١. إشكالية المصطلح:

(التناص) INTERTEXTUALITY مصطلح نقدي، يرادفه (التفاعل النصي)، و(المتعاليات النصية) TRANSTEXTUALITY، وقد ولد مصطلح (التناص) على يد جوليا كريستيفا عام 1969 التي استنبطته من باختين في دراسته لدستويفيسكي، حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح (التناص). ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات كريستيفا، ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، على الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك، إذ ساد، في الماضي، إحساس عام بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم، لأن مثل هذه الدراسة لاتكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة، ذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين أصالة هو من كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة، يقول لانسون LANSON: «ثلاثة أرباع المبدع مكون من غير ذاته» (١) ولهذا لابد من التعرف على الماضي الذي يمتد فيه، وعلى الحاضر الذي يتسرب إليه، وفصل كل منهما عن الآخر. وبهذا يمكن أن نقدر أصالته الحقيقية، ونتمكن من إعطاء الدراسات الأدبية دفعة جديدة تتجاوز أبحاث الستينات.

ويؤكد تودوروف في كتابه (الشعرية) أن الفضل في بدء الاعتراف في هذه الظاهرة التعبيرية يعود إلى الشكلانيين الروس، فقد كتب شيكلوفسكي: «إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى،

وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو» ويرى أن باختين هو أول من صاغ نظرية حول تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصرا مما نسميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق، يوجد في كل أسلوب جديد... والفنان ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقه... وفكره لن يجد إلا كلمات قد تم حجزها. ولهذا فإن تودوروف يسمى الخطاب الذي لايستحضر شيئا مما سبقه: (أحادي القيمة)، ويسمى الخطاب الذي يعتمد في بنائه على هذا الاستحضار بشكل صريح (خطابا متعدد القيمة).

و(التناص) تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. وغاب (الاصل) فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران.

جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لديكرو، وتودوروف: أن كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى. فالنص الجديد هو إعادة انتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعى واللاوعي، الفردي والجماعي.

هكذا يبدو (التناص) علاقة تفاعل بين نصوص سابقة، ونص حاضر.

أو هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص، حدث بكيفيات مختلفة.

وقد شاع هذا المصطلح في الأبحاث الأدبية، والدراسات النقدية، وهاجر في بداية السبعينيات إلى أمريكا. وفي عام 1976 أصدرت مجلة (بويطيقا) عددا خاصا عن (التناص). وفي عام 1979 أقيمت ندوة عالمية عن (التناص) في جامعة كولومبيا تحت إشراف ريفاتير، ونشرت أعمالها في مجلة (الأدب) عام 1981، على ا لرغم من أن كريستيفا نفسها قد تخلت عن مصطلح (التناص) في عام 1985، وآثرت عليه مصطلحا آخر هو (التنقلية)، إذ تقول:« إن هذا المصطلح (التناصية) الذي فهم غالبا بالمعنى المبتذل (لنقد الينابيع) في نص ما، نفضل عليه مصطلح التنقلية».

2- المفاهيم التناصية:

يرى ليتش LEITCH أن «النص ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا» (2) من هذا التعريف نستنتج أن (التناص) يعني توالد النص من نصوص أخرى، وتداخل النص مع نصوص أخرى، وأن النص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص. ومن هنا تعالق النص مع نصوص أخرى. وإذن فلا حدود للنص، ولا حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن. وبهذا يصبح النص

بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها فالمعاني والدلالات فيه طبقات.. بحسب القراء، والأزمنة، والأمكنة. وهذا ما يؤكده هارولد بلوم الذي يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت تأثير (الهوس) الذي يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه (3).

بيد أن بعض الباحثين يرغب في تكثير مفاهيم (التناص)، رغبة في الوصول إلى أدق جزئيات هذا المصطلح الجديد، ومن هذه المفاهيم:

1- التناص: INTERTEXTULITY ظهركمصطلح للمرة الأولى على يد جوليا كريستيفا عام 1966 في مجلة (تل كل) TEL QUEL الفرنسية، وهي ترى أن «كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى».

2- التفاعل النصي: بين بنيتين: بنية النص، والبنيات النصية؛ لا يكون مباشرا دائما، فقد يكون ضمنيا عندما ينتج نص ما حاملا صور نصوص أخرى من خلال بنيته الجديد. و(التفاعل النصي) مصطلح يؤثره بعض النقاد على مصطلح (التناص) (4).

3- البنيات النصية: حيث ينتج كل كاتب نصوصه ضمن بنية نصية معاصرة له، أو سابقة عليه.

4- التعالق النصي: HYPERTEX-TUALITY الذي يرى أن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة.

5- المناص PARATEXTE وهو ما نجده في العناوين، والمقدمات، والخواتم، وكلمات الناشر، والصور.

6- المصاحبات الأدبية PARALI-TERATURE هي الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصية معينة.

7- التناصية: هي مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص. وهي تتجاوز قضية التأثر والتأثير إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم والفضاء الإبداعي.

8- المتناص INTERTEXT هو مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها من النص، سواء كانت في ذاكرة الكاتب أو القارئ، أم في الكتب. وهو النص الذي يستوعب عددا من النصوص، ويظل متمركزا من خلال المعنى (لوران جيني)، بينما يناقش ريفاتير الخلط السائد بين (التناص) و(المتناص)، فيرى أن (المتناص) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين.

9- المتعاليات النصية: TRANS TEXTUALITY هي كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى، بشكل ضمني أو مباشر. وقد خصص لها جيرار جينيت كتابا بأكمله سماه: PALIM PSESTES. SEUIL PARIS 1983 حدد فيه أنماط (المتعالقات النصية) في خمسة أنواع هي:

النص ومعماره، والتناص، والميتانصية، والمُنَاصّة والتعلق النصي. وهذه الأنواع تتداخل فيما بينها.

3. تناسل النصوص:

يطرح (التناص) قضية أبدية هي مسألة استقلال النص أو تبعيته. وإذا كان النقد الغربي الحديث قد ركز على تبعية النص لسياقه النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي، فإن (التناص) في النقد المعاصر يؤكد - عدم استقلال النص الأدبي. لكنه لايمارس (التبعية) بالمعنى التقليدي. صحيح أن النص له صلة بالنصوص السابقة عليه، لكنه لايسعى إلى كشف النصوص الأصلية.

هل (التناص) في الشكل؟ أم في المضمون؟ أم في كليهما معاً؟

في كليهما لأن الشاعر يعيد (في المضمون) إنتاج ما تقدمه وعاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة، أو ينتقي منها صورا أو مواقف أو تعابير. ولكن لا مضمون خارج الشكل، والشكل هو المتحكم في المتناص.

والنصوص الأولى إذا تناسلت فهذا دليل على الإعجاب بها، حتى أن كل شاعر جاء تاليا حاول تقليدها أو محاكاتها. وهذا دليل على استمراريتها، بأشكال متعددة، وألوان مختلفة.

و (التناص) هنا نوعان: تناص داخلي، وتناص خارجي. فالتناص الداخلي هو حوار يتجلى في (توالد) النص و(تناسله)، وتناقش فيه: الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة. فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود من الحرية.

وأما (التناص) الخارجي فهو حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات. واستشفاف التناص الخارجي في نص عملية ليست بالسهلة، وعلى الخصوص إذا كان النص مبنيا بصفة حاذقة. ولكنها مهما تسترت واختفت فإنها لا يمكن أن تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرها. وإذن فإن هناك نصا مركزيا يتجلى في النصوص السابقة، ونصوصا فرعية تتمثل في النصوص اللاحقة.

ومن المبتذل أن يقال إن الأديب يمتص آثار غيره من السابقين أو المعاصرين، أو يحاورها، أو يتجاوزها. والدراسة العلمية التحليلية هي وحدها التي بإمكانها اكتشاف السابق في اللاحق، والموازنة بينهما، لرصد سيرتهما، وتجنب اعتبار النص كيانا منغلقا على نفسه، وبهذا يمكن موضعة النص في مكانه من خارطة الثقافة التي ينتمي إليها، وفي حيزه الزماني المحدد.

4. (التناص) عند البنيويين:

إذا كانت (البنيوية) تنطلق من اعتبار أن للنص الأدبي (بنية) تتجلى في (نظامه)، و(علاقات) عناصره، فإن (التناص) يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النص أو نظامه.

وإذا كانت (البنيوية) تعتبر النص بنية مغلقة، فإن (التناص) يعتبر النص بنية مفتوحة، ومتحركة، ومتجددة.

وإذا كانت (البنيوية) تركز على

ثنائية الكتابة/ القراءة، وترى أن النص يقرأ القارئ، وأن الكاتب الفعلي للنص هو القارئ، فإن (التناص) يحاول فك اشتباك النصوص عن بعضها بعضا، ليعيد لكل صاحب حق حقه، ومن السابقين والمعاصرين الذين تتردد أصواتهم في جنبات النص المبدع، وتشاهد بصماتهم في صوره وتراكيبه.

وإذا كان بعض البنيويين قد تمسكوا بمنهجها الوصفي المغلق، واكتفوا به في الدراسات النقدية، فإن بعضهم الآخر قد انطلق منها إلى محاولات فتح منافذ جديدة في بنائها. ومن هؤلاء: رولان بارت، وتودوروف، وريفاتير، وآريفي.. إلخ.

أما رولان بارت فيرى أن كل (نص) هو (تناص)، وإن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم. إذ فيها نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية. فكل نص - عنده - ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة. و(التناصية) عند بارت هي قدر كل نص، مهما كان جنسه. ولاتقتصر على التأثر فحسب.

وأما تودوروف فقد تبنى مصطلح (التناص) كمرتبة من مراتب التأويل، وقدم في كتابه (ميخائيل باختين) .M. BACHTINE (1895 - 1975) رواية حقيقية للمعلومات المتعلقة بأهم مفكر سوفيتي في مجال العلوم الإنسانية، وأكبر منظر للأدب في القرن العشرين(5).

وقد اعتمد تودوروف على نصوص شاملة لباختين وميز مجموعة من أعمال باختين نشرت تحت أسماء مساعديه، وتعرف على مختلف مراحل تفكير باختين من خلال علاقاته بتيارات مختلفة كالشكلانية، والماركسية، والظاهراتية، والألسنية، والسوسيولوجيا، وغيرها. إلا أن مبدأ (الحوارية) يظل موضوعا دائما في جميع مراحل تفكيره النقدي. لكنه بعد عام 1967، حيث اكتشفت جوليا كريستيفا (التناص)، أخذ هذا المصطلح يحل عنده محل مبدأ (الحوارية).

وعلى الرغم من أن أعمال باختين لا ترتبط بمجموعة الشكلانيين الروس مباشرة، فإنها تعد امتدادا لإسهاماتهم، وقد أثرت أبحاثه في الشعرية المعاصرة. ولم تعرف أعماله في الغرب إلا بصورة جزئية، ففي حياته ظهرت فقط ترجمة لكتابيه: (قضايا شعرية دستويفسكي) 1929، و(أعمال رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة) 1965. وهما لا يشكلان سوى جزء صغير من مجموع ضخم من مؤلفاته التي لم تنشر إلا بعد وفاته.

وتظهر بصمات باختين الهامة في الدراسات الأدبية في نظريته (تعدد الأصوات) في الرواية حيث ينطلق فيها من (سيطرة الاجتماعي على الفردي).

والتغييرات الشكلية للجنس الروائي عنده مرتبطة بالتبدلات الاجتماعية. وبهذا فإنه يحافظ على عدم الفصل بين الشكل والمضمون.

ويتحدث باختين عن خصائص الزمن والفضاء في كل جنس أدبي، ويرى أن كل نص يرتبط بنصوص أخرى سابقة له، بوساطة ما سماه (علاقة حوارية).

وتبدو الرواية، من خلال هذا المبدأ، منظومة حوارية من الصور واللهجات والأساليب والوعى المجسد لاتنفصل جميعها عن اللغة.

وقد ميز تودوروف بين (الحوارية) عند باختين، و(التناصية) عند كريستيفا، ودافع عن النقد القائم على البحث، وقال إن القول يحدد موضوعه، ويعبر عن خصوصية لها علاقة بقصد المتكلم بالنسبة إلى اللغة، فما ينتمي إلى منظومة (الرموز) فهو من نظام اللغة، أما ما يدل Signes على حدث وحيد، فهو من نظام (القول)، وعلى هذا قدم في عام 1978 نظريته في (التفسير الرمزي)، وشرح المعاني غير المباشرة، وميز بين الرمزية (اللغوية) التي تعني عنده المعاني المباشرة، والرموز (اللسانية) التي تعني عنده المعاني غير المباشرة، ولهذا لاتبدو السيميائية مقبولة لديه إلا عندما تكون مرادفة للرمزي.

ويقترح تودوروف تسمية عملية إنتاج نص انطلاقا من نص آخر (تعليقا)، كنوع من تسهيل الفهم، وعلى هذا يقول (التعليق) على إقامة علاقة بين النص الخاضع للتحليل، وبقية العناصر التي تشكل سياقه. وهذه العناصر هي معرفة لسان العصر الذي يمكن إخضاعه لرموز معجمية، وقواعد لغوية. وهذا ما كان يسميه شلايير ماخر S.MACHER مؤسس علم التفسير في العصر الحديث بـ (التأويل النحوي) ومن جهة ثانية ينبغي إدخال الصفحة المحللة في مجموعة الكتابات التي تنتمي إليها، وهذا ما يسمى بـ (التأويل التقني).

وقد استعاض تودوروف، بعد ذلك، عن (التأويل النحوي) بـ (تحليل فقه لغوي)، وعن (التأويل التقني) بـ (التحليل البنيوي) الذي يقوم على إبراز (علاقات التداخل النصي. واستكمل هذين السياقين بسياقين آخرين هما:

(السياق الإيديولوجي) الذي يتشكل - عنده - من مجموعة خطابات تنتمي إلى عصر بعينه، سواء في ذلك أكان الخطاب فلسفيا أم سياسيا أم علميا أم دينيا أم جماليا. وهذا السياق، على الرغم من تزامنه، فإنه يتميز بعدم التجانس، والبعد عن الأدبية. وأما السياق الثاني فهو السياق الأدبي الذي يتوازى مع ذاكرة الأدباء والقراء، حيث يتبلور في (الأعراف النوعية) و(الأنماط السردية) بما فيها من خواص أسلوبية وصور بلاغية. (7).

وأما ميشيل آريفي فقد وضع كتاب (لغات جاري) (7) في عام 1972، وفيه يشير إلى مقدرة علم اللسان على التصدي للنص الأدبي.

وبهذا فهو يتجاوز موقف كريستيفا التناصي الذي يكشف عن موقف إيديولوجي. وعلى الرغم من أن آريفي يتبنى مقولات الشكلانيين الروس والبنيويين، ويرى أنه ليس للنص الأدبي مرجع، فإن هذه الحقيقة

ينتابها بعض التعديل، لأن النص يملك دليلا مرجعيا، وليس محروما كليا من علاقات مع الواقع الخارجي. ولكن هذه العلاقات هي غير ما يكون بين الرموز والمرجع (8).

وإذا كان النص الأدبي هو لغة إيحائية، فإن دراسة (التناص) هي ما ينبغي أن يحل محل دراسة النص، لأنها لاتهدف إلى معرفة النص، ولأنها هي المادة البنيوية في النص، ولأن النص هوملتقى نصوص عديدة، ومكان تبادل يخضع للغة الإيحاء.

وفي نقده (التناصي) يرى آريفي أنه يمكن لنص ما أن يحمل في مضمونه نصا آخر، ويثبت أن أعمال (جاري) الثلاثة: (القيصر والدجال) 1895، و(آبو ملكا) 1896، و(آبو مقيدا). و(ubu كلمة غير موجودة في اللغة الفرنسية، لكن جاري استخدمها كصفة لشخصية فظة جبانة بصورة كوميدية)، تشكل تناصا واحدا، فنجد(آبوملكا) في فصل من (القيصر الدجال)، وإن بصورة مصغرة، ونجد (آبو مقيدا) في (آبو ملكا) مع بعض التغيير الحذفي الذي يقع على بعض الكلمات حين تنقل من النص الأول إلى الثاني.

ومهما يكن من تردد آريفي أو حيرته في الاستعانة بنماذج من مجالات أخرى، كالسردية والتحليل النفسي البعيدين عن عمله كألسني، فإنه في دراسته هذه يستحق التقدير، لوضعه (التناص) في مركز اهتمامات السيميائية الأدبي، ولعرضه - إضافة إلى ذلك - تحديد التناص، كموضوع يحتاج إلى اهتمام وتأسيس، بدل الاكتفاء بتصنيفه كما فعل باختين في (الوحدة المميزة لخطابات عصر ما). (9).

وأما ميشيل ريفاتير M.RIFFATERE في كتابه (دراسات في الأسلوبية البنيوية) 1971، فيضع السيميائية الأدبية خارج مجال اللسانيات، معتمدا في هذا على سوسير.

وإذا كان الكاتب يعتمد تراكيب خاصة، وألفاظا جديدة، وصيغا بلاغية (استعارات وكنايات وصورا) فإن القراءة الاستكشافية تقوم بحل (الانحرافات) و(الأخطاء) القواعدية تبعا لمعيار NORME قواعدي. وبينما يحيل المستوى المباشر للخطاب إلى العالم الواقعي، فإن السيميائية تحيل إلى (التناص): فالنص المقروء يخفي نصا آخر. هكذا تتأكد القاعدة التي تقول: «عندما يقول لنا الأدب شيئا فإنه يقول لنا شيئا آخر».

هكذا تدل العملية السيميائية على الانتقال من (المعنى) إلى (الدلالة)، ذلك أن (النص)، من وجهة نظر المعنى، هو تتابع خطي لوحدات من المعلومات، أما من وجهة النظر السيميائية فهو مجموعة من المعاني المتحدة.

وإذا كان الأسلوب عند ريفاتير، هو إظهار يفرض عناصر المتوالية الكلامية على اهتمام القارئ، فإن الوصف اللغوي لنص ما، ليس قادرا على الكشف عن الأسلوب، مما يستلزم إيجاد معايير خاصة، من بين وقائع اللغة المكونة للنص، لابراز المميز منها أسلوبيا، أي التي تدهش عند القراءة. وليست الأسلوبية، عند

ريفاتير، سوى نتيجة هذه التأثيرات المفاجئة التي يحدثها اللامتوقع في عنصر من السلسلة الكلامية. وهذا تعريف بنيوي للأسلوب، باعتباره لايربط القيمة الأسلوبية بالكلمات نفسها، وإنما بعلاقاتها السياقية. ويقوم على مفهوم (الانزياح).

وينتظر ريفاتير من (القارئ المتوسط) المتوسط إسهاما في الأسلوبية، وباعتبارها تنتج تأثيرا على القارئ، فإنه يجب على القارئ تحديد اللحظات في النص التي تحدث هذا التأثير. ومع ذلك فإنه يرى أن على الأسلوبية، لدرء خطر الإغراق في الانطباعية، الالتزام بأن تكون شكلية وأسلوبية. وهكذا بدَّل تطور الأسلوبية الأدبية مركز الاهتمام من شخصية الكاتب إلى انسجام النص واستقلاليته.

5. (التناص) عند السيميائيين:

بيد أن أهم إسهام في مجال (التناص) قام به السيميائيون وعلى رأسهم جوليا كريستيفا...

إن أعلام البنيوية هم غالبا أعلام (ما بعد البنيوية). وما بعد البنيوية هي في الأصل مقاربات حاولت الخروج من أسر الشكلانية المغلقة، فأسست اتجاهات رافقت البنيوية، ثم تلتها، كالسيميائية، والتفكيكية، والتداولية... إلخ.

أما السيميائية فقد أسهمت فيها إلى حد كبير مجلة (تل كل) THL Qule الفرنسية التي ظهرت عام 1960، وأخذت اسمها وتوجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملا بهذا العنوان عام 1941، وفيه يؤكد أولوية الشكل على المضمون، حيث يقول: «إن الأعمال الجميلة هي بنات لشكلها الذي يولد قبلها».

وقد أصدرت جماعة (تل كل) كتاب (نظرية الجمع) عام 1968، عرضت فيه خلاصة جهدها الجماعي، ضم مقالات لفوكو، وبارت، وديريدا.... أعلنوا فيها ضرورة «تجاوز الحرفي والشكلي والبنيوي» وهكذا تجاوزوا (الشكلانية) الغربية، (والشكلانيين الروس) الذين ترجمهم تودوروف إلى الفرنسية عام 1965، والبنيوية...

(والكتابة)، عند الجماعة، تعني (الأدب)، وعليها أن تقوم بتفكيك (الأدب) من خلال نظريتي الفرويدية والماركسية، في مرحلة أولى للجماعة، وفي المرحلة الثانية من فكرها النقدي تخلت عن ربط الأدب بسياقة التاريخي أو الحضاري، أو بنفسية مبدعه، وهكذا نوقشت (الكتابة) باعتبارها منطقعة الجذور عن محيطها، وعن مبدعها، وأصبحت فضاء لغويا تنظمه مفهومات دلالية، كما ترى كريستيفا.

والواقع أن جوليا كريستيفا هي أول من طرح مفهوم (التناص) في منتصف الستينات. وعلى الرغم من أنه ورد قبلها لدى باختين الذي كان يسميه (التفاعل السوسيو لفظي) وتمارسه (جماعة تل كل) السيميائية التي تنتمي إليها كريستيفا، إلا أن كريستيفا هي التي أعطته تسميته النهائية: (التناص) INTERTEXTULITE، ولقد استخدمت جوليا كريستيفا QULIAKRISTEVA

مصطلح (التناص) في بحوث عديدة كتبتها بين عامي 1966 و1967، وصدرت في مجلتي (تلكل)، و(نقد)، وأعيد نشرها في كتابيها: (السيمياء)، و(نص الرواية) معتمدة على باختين في استبصاراته النقدية في دراساته حول ديستويفسكي ورابليه، حيث تؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطابا آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطابا، ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي: النص، والكاتب، والمتلقي، بالاضافة إلى عنصر (التناص) الذي يناقش مع هذه العناصر الثلاثة.

ففي النص تناص. والكاتب يمارسه واعيا أو غير واع. كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة.

وهكذا يبدو (التناص) حوارا بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقي من معلومات سابقة. وهذا الحوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه كريستيفا اسم (التناص)، حيث تقول: «يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد. وكل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه TRANSFORMATION. وبدلا من استخدام مفهوم (الحوار بين شخصين أو أكثر) يترسخ مفهوم (التناصية)، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة (10).

وقد تسارع الكتاب إلى تبني هذا المصطلح: تودوروف، وريفاتير، وجيرار جينيت، وميشيل آريفي... إلخ. وعندما وجدت كريستيفا شيوع مصطلح (التناص)، واستخدامه بالمعنى المبتذل (أي في نقد مصادر نص ما)، فضلت عليه مصطلحا آخر هو (المناقلة) أو (التحويل TRANSPOSITION (11).

لقد استمدت كريستيفا من باختين الذي ميز بين محورين: (الحوار)، و(التضاد) اللذين ليسا مميزين لديها بدقة وكفاية، على الرغم من أن شلوفيسكي هو أول من أشار إلى هذه الظاهرة بقوله: «كلما سلطت الضوء على حقبة ما، ازددت اقتناعا بأن الصور التي نعتبرها من ابتكار شاعر إنما استعارها من شعراء آخرين» فأصبح (التناص)، عند كريستيفا، هو تلاقي نصوص تقرأ نصا آخر، وكل نص «ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنص آخر». (12)

وتحلل كريستيفا رواية (جيهان دوسانتري) GEHAN DESAINTRE 1456 للكاتب الفرنسي (أنطوان دولا سال) A.DE. LASALE من وجهة نظر التناص فتراه يتجلى في مظهرين:

1ـ (الأوصاف) التقريظية للأحداث والموضوعات.

2ـ (الاستشهادات) المستمدة من الكتب المقدسة والمفكرين السابقين.

ثم تتبعت مصادر هذين المظهرين، فوجدت الأوصاف التقريظية في (المناداة) أو التلفظ الشفوي الذي كان معروفا في فرنسا خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، حيث كان الخطاب التواصلي منطوقا بصوت مرتفع في الساحات العامة،

من أجل إخبار الناس عن الحرب، أو عن البضائع والسلع، كما وجدت الاستشهادات التي تنتمي إلى نص مكتوب في الكتب التي تعتبر استنساخا لكلام شفوي.

وإذا كان باختين قد أفاد كريستيفا في دراستها للتناص في رواية (دولاسال)، فإن سوسير قد أفادها أيضا في البحث عن النص الغائب في فضاء اللغة الشعرية، وأسماه: (القلب المكاني أو البرا غرام)، معتبرة الملفوظ الشعري بمجموعة ثانوية من بين مجموعة أكبر هي فضاء النص. والمدلول الشعري ليس منحدرا من شفرة أحادية، بل تلتقي فيه أنماط عديدة، وممثلة للتناص الشعري بلوتريامون، ومفترضة أن اللغة الشعرية لا نهائية الشفرة، بخلاف الكتاب الذي هو نهائي ومغلق، وأن النص الأدبي هو مزدوج (كتابة / قراءة) حيث يصير المكتوب مقروءا، ويتحول المقروء إلى مكتوب بانتاجية جديدة. ومن خلال هذا التحاور النصي بين المكتوب والمقروء تنتج نصوص جديدة.

ولايمكن تحديد مفهوم (التناص) عند كريستيفا إلا بإدماجه مع كلمة أخرى هي (الإيديولوجيم) IDEOLOGEME وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النص، لتحدد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليه منها. وبذا يكون التناص هو (التقاطع داخل النص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى)، أى أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فهو - على نحو من الأنحاء - (اقتطاع)، و(تحويل). وكل هذه الظواهر تنتمي - بداهة - إلى الكلام انتماء (استطيقيا) تسميه كريستيفا - نقلا عن باختين - (الحوارية)، أو (الصوت المتعدد). (13)

وبعد عشر سنوات من إطلاق كريستيفا لمصطلح (التناص) نشرت مجلة (بويتيك) الفرنسية عددا خاصا عن (التناص)، تحت إشراف لوران جيني JENNY الذي اقترح إعادة تعريف التناص بقوله: «إنه عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى».

ومن الطريف أن كريستيفا تخلت أخيرا عن مصطلح (التناص)، نتيجة انصرافها عن الاهتمام بالواقع التاريخي للخطاب، بينما تم تبني المصطلح في المنتدى الدولي للبويطيقا، والمنظم على يد ريفاتير في نيويورك عام 1979. (14).

وأما الناقد الفرنسي جيرار جينت GERARD GENETTE فقد تحدث في كتابه: (طروس) 1982 عن (التناصية الجمعية) التي تعبر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق. وعنى بـ (التعالي النصي) الذي يعني عنده نوعا من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معين مع غيره من النصوص. ويتضمن (التعالي النصي) التداخل النصي الذي يعني عنده الوجود اللغوي. وربما كانت أوضح صور التداخل الاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين بالنص الحاضر. كما يتضمن علاقة المحاكاة، وعلاقة التغيير، والمعارضة، والمحاكاة الساخرة. (15).

وتنحصر أشكال (التناص) عنده

في نمطين، يقوم أحدهما على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غيبة الوعي. ويعتمد الثاني على القصد والوعي، فتشير صياغة الخطاب الحاضر إلى نص آخر، وتحدده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص.

وبذا يكون جينيت قد تطور بالدراسات السابقة التي غطت مرحلة السبعينات إلى موضوع جديد أسماه (التعالي النصي) Transtextualite الذي يعني عنده «كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى، بشكل مباشر، أو ضمني». (16)

ويحدد جينيت أنماط (التعالي النصي) في خمسة أنماط هي:

1- (التناص)،وهو العلاقة بين نصين أو أكثر، كما ينجلي في الاستشهاد، والتلميح، والسرقة...

2- (الميتانص) Metatextualite أو (ما وراء النص)، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره، ويمثل له جينيت بكتاب (فينومينولوجيا الروح) لهيجل الذي يلمح بطريقة مبهمة إلى كتاب (ابن أخ رامو) لديدرو.

3- (النص الأعلى)، وهو العلاقة التي تجمع بين نص أعلى ونص أسفل، وهي علاقة تحويل ومحاكاة، ومثالها (أوديسة) هوميروس التي تحاكيها (أوليس) جويس، وتختلف عنها.

4- (المناص) paratextualite ونجده في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والخواتيم، والصور، وكلمات الناشر... إلخ. ومثالها رواية (اوليس) لجويس، فقد عنون كل فصل فيها بما يذكر بعلاقة هذا الفصل مع مشهد من (الاوديسة): عرائس البحر.. بنيلوبي.. إلخ، وعلى الرغم من أن المؤلف حذف هذه العناوين الفرعية من الرواية، في طبعتها التالية، فإنها ظلت في أذهان النقاد كقسم من الرواية.

5- (جامع النص) أو معمارية النص، وهو النمط الأكثر تجريدا وتضمنا ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، في تصنيفه كجنس أدبي: رواية، محاولات، شعر، ... إلخ.

وقد شرح جينيت كل نمط من هذه الأنماط الخمسة في كتاب مستقل، فوضع كتاب (معمارية النص) 1986 للنص و (عتبات) 1987 للمناصة...

6- (التناص) في النقد العربي القديم:

لم يتفق المترجمون العرب المعاصرون بعد على تعريب مصطلح (التناص) Interextulite فبعضهم يعربه (التناص) وآخرون (التناصية)، وفريق ثالث بـ(النصوصية)، ورابع بـ(تداخل النصوص). ومع ذلك فإن المصطلح الأول (التناص) هو الذي شاع وانتشر، بعد إن استفاض الحديث مؤخرا عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنوية، والسيميائية.. إلخ.

ومادة (نصص) في المعجمات العربية القديمة (لسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروز

آبادي، وأساس البلاغة للزمخشري، والمخصص لابن سيده) وفيها (تناص) القوم أي اجتمعوا. إلا أن هذه المادة لم ترد في المعجمات العربية الأدبية الحديثة المتخصصة (كمعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة، وكامل المهندس 1984، والمعجم الأدبي لجبور عبد النور 1979).

وعلى الرغم من شيوع مصطلح (التناص) في النقد الغربي المعاصر، في الآونة الأخيرة، إلا أن أصداءه ما تزال خافتة في النقد العربي المعاصر، وعلى الرغم من مضي أكثر من أربعين عاما على ولادته في النقد الأوروبي، فإنه مايزال وليدا يحبو في نقدنا العربي المعاصر، حيث لم يصدر عنه سوى كتاب واحد (17)، ومحور في مجلة (ألف) المصرية (18).

ويبدو أن لهذا المصطلح ظهورات عديدة في تراثنا النقدي، وإن بأسماء مختلفة فقد روى ابن رشيق صاحب كتاب (العمدة) قول على بن أبي طالب (رضي): «لولا أن الكلام يعاد لنفد»، تأكيدا لحقيقة فنية رددها عنترة في معلقته:

هل غادر الشعراء من متردّمِ

ثم ذكرها أبو تمام في قوله:

كم ترك الأول للآخر (19)

وقد وردت في تراثنا النقدي، مصطلحات عديدة تقارب مصطلح (التناص)، في الحقل البلاغي (كالتضمين، والتلميح، والاشارة، والاقتباس ... إلخ) وفي الميدان النقدي (كالمناقضات، والسرقات، والمعارضات... إلخ) وكلها تقترب قليلا أو كثيرا من مفهوم (التناص)، إذ يشير ابن سنان الخفاجي في كتابه: (سر الفصاحة) إلى حضور شعر القدماء في شعر المحدثين، وإن ذلك لايعطي أفضلية لشعر قديم على شعر محدث إلا بالجودة الفنية، كما يشير إلى إدراك بعضهم لـ (التداخل الدلالي) الذي يرى أن جميع معاني المحدثين إنما تستند إلى معاني القدماء. وقد رد آخرون بأن حضور القدماء في شعر المحدثين هو حضور جزئي، لا كلي، لأن المحدثين تفردوا بمعان استنبطوها لم تخطر للقدماء. أما التداخل على مستوى الألفاظ فإنه ينصرف إلى المفردات.. وهذه ليست ملكا لأحد الفريقين.

والانتاجية (في مضامينها، وصورها، وتراكيبها ... إلخ)، في شكل خفي حينا، وجلي حينا آخر، بل إن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري إنما يعد تحويرا لما سبقه، ذلك أن المبدع لايتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه، في مجالات الإبداع المختلفة، فقد كان الشعراء ينصحون الشاعر المحدث بأن يقرأ آلاف الأبيات الشعرية ويحفظها، ثم ينساها، ليبدع من عنده، ويجد شخصيته الشعرية. أما إذا ظل يدور في فلك الأقدمين فيحفظ أشعارهم فحسب، ولا ينساها، فإنها ستكون عقبة في سبيل إيجاد هويته الشعرية، كما أكد النقاد العرب القدماء ضرورة معرفة الشاعر لأيام العرب وأمثالهم والإطلاع على كلام المتقدمين المنظوم والمنثور، فهذا كله مما يشحذ القريحه، ويذكي الفطنة «وإذا كان صاحب

الصناعة عارفا بها تصير المعاني التي ذكرت وتعب في استخراجها، كالشيء الملقي بين يديه، يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد». (20)

وقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة (تداخل النصوص)، أو (التفاعل النصي)، وبخاصة في الخطاب الشعري، واتخذ هذا التنبه طبيعة تحليلية نقدية، تعددت فيه مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل، وتضعها داخل إطار اصطلاحي لتمييزها عما سواها، ورصدوا طرائق ممارستها، من منظور بلاغي، على اعتبار أن البلاغة كانت هي العلم الأحدث الذي يزيد في جماليات الشعر. فهي علم تقييمي قبل أن تصبح تعليمية. ومن هنا يمكن القول إن النقد العربي القديم أشار إلى (التفاعل النصي)، وإن لم يحدده باسمه المعاصر، ولكن تحت تسميات اصطلاحية من مثل: التضمين، والاستشهاد، والاقتباس... إلخ، وحتى (السرقات) كان لها من فهمها على أنها تأثر لا أخذ، واستمداد واستعانة وإعادة إنتاج ضروري على أساس النص السابق.

وهكذا يمكن القول إن ظهورات (التناص) في النقد العربي القديم وجدت في حقلي البلاغة، والنقد الأدبي. ويرى النقاد العرب أنه لا تداخل نصيا في النحو والصرف وقواعد الإعراب، لأنه ليس في شيء من ذلك خصوصية ترتبط بالمبدع.

ومن هنا دخل الغلط على من جعل هذا من قبيل التداخل النصي، وحكم بالأخذ أو السرقة،إذ هي أمور مشتركة لاتدخل مجال التمايز والفضيلة، ولا اختصاص لها بفرد دون آخر، أو بجيل دون آخر (21).

كما يخرج من دائرة التداخل النصي الإطار الإيقاعي الخارجي للشعر، لأن الوزن مثل الهيئة الصورية للبنية الشعرية، ليس داخلا في منطقة (الفصاحة): «فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما،ولابه كان كلام خيرا من كلام». (22)

ولقد ظهرت مصطلحات عديدة، في الحقل البلاغي، تشير إلى (التناص) وتمثل له، من مثل: الاستيحاء، والاشارة، والتلميح، والتضمين، والاقتباس.... إلخ.

فـ(التلميح) يؤكد الجانب التحسيني، ويعتمد على صدور إشارات من النص الحاضر إلى النص الغائب (السائق). وهذه الاشارات ترتد إلى قصة أو مثل أو شعر...

و(التضمين) يتم بين نصين شعريين. وتتجلى فيه القصدية تجليا مباشرا فيشار إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشعري، أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت. وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعى المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى باعلان عملية التداخل...

و(الاقتباس) هو أن يأخذ الشاعر شعرا من بيت شعري بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محددا في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من

صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو الشعر القديم. وهنا يجب أن تكون في الوعي عملية القصد النقلي فإذا كانت الصياغة منتمية إلى هذه الجوانب المقدسة، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءا أساسيا في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك، داخل ثنائية (الحضور، والغياب) على صعيد واحد.

وقد تنعكس حركة (التداخل النصي) فيما سماه النقاد القدماء (الحل والعقد). فالحل يكون عن طريق نقل الصياغة من المستوى الشعري إلى المستوى النثري مع المحافظة على الإطار الدلالي والصياغي في المستويين، على أن تكون هناك دوافع فنية تستدعي هذا التحول، وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند حلها.

وأما (العقد) فهو أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعري بالاستناد إلى خطاب آخر نثري. فعملية البناء هنا هي تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، عن طريق إضافة الجانب الايقاعي فحسب.

وأما (الاحتذاء) فهو عملية فنية لها مواصفاتها التي تبعدها عن (المحاكاة)، وتقترب بها من (الأخذ). ومثالها قول الفرزدق:

أترجو ربيع أن تجئ صغارها
بخير، وقد أعيا ربيعا كبارها

احتذاه البعيث فقال:

أترجو كليب أن يجئ حديثها
بخير، وقد أعيا كليبا قديمها

فقال الفرزدق، عند سماعه هذا الاحتذاء:

إذا قلت قافية شرودا
تنخلها ابن حمراء العجان

وقد ينصرف (التداخل التناصي) إلى المستوى الدلالي الخالص عن طريق (التوليد)، حيث يتحرك الوعي إلى النص الغائب، ويستولده دلالته في حدودها الأولى. وقد يصيبها تمدد إضافي، تبعا للفضاء الذي تشغله. وهذا النمو ينقلنا إلى منطقة وسطى بين (الاختراع) و(السرقة) كما يرى ابن رشيق. فقد قال امرؤ القيس:

سموت إليها بعد ما نام أهلها
سمو حباب الماء حالا على حال

فقال عمر بن عبد الله أبي ربيعة، وقيل وضاح اليماني:

فاسقط علينا كسقوط الندى
ليلة لا ناه ولا زاجر

فقد تم (التوليد) في المستوى الدلالي، دون التعامل مع التشكيل الصياغي لامرئ القيس (23).

وهذه الأشكال هي هوامش داخل قضية شمولية هي (السرقات الشعرية).

وقد يكون التناص في الصور البلاغية (التشبيهات، والاستعارات، والكنايات، باعتبارها تملك المعنى الأول والثاني، فعندما يقول الشاعر عن رجل ما إنه (بحر)، و(أسد) و(شمس) فإنه يشبه بالبحر لكرمه، والأسد لشجاعته، وبالشمس لبياضه ونقائه. والشاعر لم يلجأ إلى الوصف المباشر، وإنما إلى (التشبيه) الذي هو (مجاز) أو وصف غير مباشر لما يريد الحديث عنه. وعندما يقول الشاعر عن

ممدوحه بأنه (كثير الرماد)، فهو يكني بذلك عن كرمه، ولكنه لم يقل عنه إنه كريم مباشرة، وإنما لجأ إلى وصف قدوره التي يكثر تحتها الرماد، والتي تدل على كرمه. وعندما يقول عن ممدوحه إنه (طويل النجاد) فهو يكني بذلك عن شجاعته. ولكنه لم يقل إنه شجاع مباشرة، وإنما لجأ إلى وصف طول قراب سيفه الدال على شجاعته.

كما عرف النقد العربي القديم مفهوم (التناص)، ولكن تحت تسميات أخرى كالنقائض، والسرقات، والمعارضات...

(فالنقائض) جمع (نقيضة). و(نقض) لغة: نكث وأبطل، واصطلاحا: النقيضة مأخوذة من نقض البناء إذا هدمه. وناقض غيره: خالطه وعارضه. والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر الثاني ما قاله الشاعر الأول، فيلتزم الوزن والقافية والروي الذي اختاره الأول، وينسج على غراره، ناقضا مزاعمه ومعانيه.

وتشكل (النقائض) بابا مستقلا في الشعر العربي، بدأ منذ الجاهلية وصدر الإسلام، وانتهى إلى العصر الأموي.

وأما (السرقات الشعرية) فهي أخذ الشاعر اللاحق معنى الشاعر السابق.

فهي (نقل) أو (محاكاة) أو اقتراض). ولأن الشاعر المحدث جاء تاليا، فقد وصم بالسرقة، ووضعت الكتب في سرقات أبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي.. ومضى النقاد في إظهار تعالمهم وتحاملهم على الشعراء، فأقفلوا بذلك دائرة المعاني.

فعندما قال المتنبي بيته:

يزور الأعادي في سماء عجاجة
أسنته في جانبيها الكواكب

مشبها لمعان الحراب في ظلام الغبار بلمعان النجوم في ظلام الليل، فإن النقاد تتبعوا هذا المعنى لدى سابقيه، فقالوا: إنه مأخوذ من قول بشار بن برد:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا
وأسيافنا، ليل تهاوى كواكبه

ثم وجدوا أن هذه الصورة الشعرية ليست من مبتدعات بشار، وإنما هي مأخوذة من سابقه: عمرو بن كلثوم في قوله:

تبني سنابكها من فوق أرؤسهم
سقفا كواكبه البيض المباتير

وقد أخذت هذه القضية جهد النقاد القدماء، فلا يكاد يخلو كتاب نقدي من فصل عنها. يقول ابن رشيق في (العمدة): «وهذا باب متسع جدا لا يقدر أحد الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لاتخفى على الجاهل» (24)

وقد تشعبت الأقوال فيها، وكثرت المصطلحات (كالسرق، والسلخ، والنسخ، والغصب، والإغارة، والاختلاس.. إلخ) وتعددت الآراء بين متحامل ومنصف ومتوسط، إلا أن الناقد الذي يمتلك القدرة على التمييز بين (المشترك) الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه، و(المبتذل) الذي ليس أحد أولى به، و(المختص) الذي حازه المبدع ابتداء فملكه. (25)

وهكذا اعتبر فريق من النقاد المنصفين السرقات ظاهرة طبيعية،

منطلقا من اعتقاد أن المعاني كالماء والهواء، مشاعة بين الناس، فلا يضير الخلف أن يأخذ عن السلف.

هوامش

1ـ لانسون ـ منهج البحث في تاريخ الأدب ـ تر: محمد مندور ـ نهضة مصر 1972 ص400

2ـ عبد الله الغذامي ـ الخطيئة والتكفير ص321

3ـ نقلا عن سعيد يقطين ـ انفتاح النص الروائي ص94

4ـ نفسه ص98

5ـ تودوروف ـ ميخائيل باختين ـ باريس سوى 1981 ص7

6ـ تودوروف ـ نقد النقد ـ سوى ـ باريس 1984 ص 104

7ـ ألفريد جاري (1873 ـ 1907) كاتب فرنسي تنتمي أعماله إلى السريالية والعبثية.

8ـ ميشيل آريفي ـ لغات جاري 1972 ص18

9ـ تودوروف ـ نقد النقد ـ ص 101

10 ـ جوليا كريستيفا ـ مدخل إلى السيميولوجيا ـ سوى ـ باريس 1978 ص85

11ـ جوليا كريستيفا ـ ثورة اللغة الشعرية ـ سوى ـ باريس 1985 ص59.

12ـ جوليا كريستيفا ـ السيميولوجيا ـ سوى . باريس 1969 ص84

13 ـ محمد عبد المطلب ـ قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ـ مكتبة لبنان ـ بيروت 1995 ص 147.

14 ـ مارك انجينو ـ في أصول الخطاب النقدي الجديد ـ تر: أحمد المديني ـ بغداد 1987 ص110.

15ـ جيرار جينيت ـ مدخل لجامع النص ـ تر: عبد الرحمن أيوب ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء 1986 ص90 ط3

16ـ جيرار جينيت ـ الشعرية ـ سوى ـ باريس 1982ص7

17ـ تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص ـ لمحمد مفتاح ـ دار التنوير ـ بيروت 1985.

18ـ العدد الثاني عام 1986.

19ـ العمدة لابن رشيق ـ القاهرة 1925 ص1/ 57

20 ـ ابن الأثير ـ المثل السائر ـ تحـ: أحمد الحوفي وبدوي طبانة ـ نهضة مصر ص1/ 69

21ـ عبد القاهر الجرجاني ـ أسرار البلاغة ص26

22ـ عبد القاهر الجرجاني ـ دلائل الاعجاز ص474

23ـ ابن رشيق ـ العمدة 1/ 176، ومحمد عبد المطلب ـ قضايا الحداثة ... ص157

24 ـ ص2/ 250

25ـ القاضي الجرجاني ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ تحـ :محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ـ دار إحياء الكتب ـ القاهرة 1966 ص183.

نظرية الرومنسية الغربية
(ألمانيا، إنكلترا، فرنسا، إيطاليا)

بقلم: أ. س. دميتريف
ت: د.نوفل نيوّف

... الرُّومنسيَّة:

لا ينحصر هذا المفهوم إطلاقاً في مجال الفنون وحسب. ولا يتناوله مؤرخو ومنظّرو الأدب والموسيقى والرسم وحدهم. إننا نكاد نصطدم به يومياً في شتّى مجالات وجودنا الشخصي والاجتماعي، إذا ما نظرنا إليه في معناه الأخلاقي قبل كل شيء. إن الطبع الرومنتيكي[1] لدى الإنسان، فِعله الرومنتيكي، هو دائماً شيء رفيع، نبيل ونزيه لا يرتبط بحساب عقلاني، ويمكن أن يكون مفرطاً في انفصاله عن الواقع حيناً، وطافحاً بالإعجاب تارة، إلا أنه يصبو دائماً إلى مَثَل أخلاقي ما. والرومنسية شبوب عاطفي عميق، إنها نضال وتمرد.

أما مفهوم الرومنسية العلمي (الذي سيكون بعد قليل موضع حديثنا حصراً) فيختلف جوهرياً عن جميع ما يدور حوله من تصورات متداولة، إلا أنه لا يناقضها على الإطلاق.

إذ إن السمات المذكورة أعلاه ليست هي الرومنسية في فهمها النظري العلمي، والتاريخي الملموس، ولكنها الرومنتيك الذي يعتبر عنصراً جوهرياً من عناصر الرومنسية، بوصفه نمطاً معيّناً من أنماط إدراك العالم، ومنهجاً إبداعياً في الفن والأدب. وخلافاً للرومنسية التي هي ظاهرة تاريخية ملموسة، تخص الفن والأدب في مرحلة زمنية محددة ومنظورة تماماً، نجد أنّ

---

[1] سوف نعتمد في هذه الترجمة مصطلحين، الأول هو "رومنتيك" (ومنه الصفة رومنتيكي) دلالة على المعنى العام، الشائع، غير العلمي؛ والثاني هو "الرومنسية" (الرومنسي) بالمعنى الاصطلاحي العلمي الدقيق.. ـ المترجم.

الرومنتيك يتمثل لدى الفرد في مزاجه العاطفي الروحي المحدد، وفي طموحه إلى مثال ما يتميز عن الظروف الواقعية المحيطة به، في نزوعه الدائم نحو الجديد، وفي طموحه إلى لا نهائية مكنونة، وفي رفضه سكونية الوجود اليومي. لذا، فإننا، إذا ما تحدثنا عن الرومنسية، بوصفها منهجاً إبداعياً فنياً، نتحدث عن (الرومنتيك) بوصفه يعني المبادئ الأخرى للرؤية الفنية ولإدراك الواقع بوصفه تطلعاً إلى أفق محدّد، وإن لم يكن واقعياً بدرجة كافية دائماً، بوصفه حلماً بمثال الرائع (الجميل) والتناغم الاجتماعي والأخلاقي. وهكذا فإن ف. غ. بيلينسكي، الذي قدّم معالجة واسعة لمفهوم الرومنسية، يخصص مكاناً جوهرياً لمعنى (الرومنتيك) ويعزوه إلى العالم الروحي الداخلي للفرد: "إن الرومنسية، في معناها الأضيق والأكثر جوهرية، ما هي إلاّ العالم الداخلي لنفس الإنسان، حياة قلبه الدفينة... وميدانها مجمل حياة الإنسان الروحية الداخلية، تلك التربة السرية للروح والقلب، التربة التي تنبع منها جميع الطموحات الغامضة نحو الأفضل والأسمى، عندما تحاول أن تجد إرضاء لنفسها في المُثل التي يبدعها الخيال"[1].

يمكن أن يكون (للرومنتيك) أيضاً معنى مختلف تماماً، عندما يرتبط بأوهام رومنسية عقيمة، بأحلام خيالية لا تنتهي. هذه (الرومنتيكية) التي كثيراً ما سمّيت عندنا، بعد غوغل، بالمانيلوفية[2]، لا تفيد، بالطبع، في تأكيد المُثل الإيجابية. لقد عرى بوشكين هذه الأوهام بسخرية لاذعة حين قال:

"كم كان يُكتب بغموض وذبول،

ما نسميه رومنسية

وإن كنت لا أرى، هنا،

ولو قليلاً من الرومنسية. ولكن، ما لنا ولهذا؟"

وكذلك فعل رومنسيون آخرون، مثل هوفمان وهايني، وخصوصاً فلوبير، الذي قدّم (هذا الرومنتيك) في إبداعه بسخرية لا ترحم.

---

[1] بيلينسكي ف. غ. المؤلفات الكاملة. ج ـ 7، موسكو 1955، ص 145 ـ 146.

[2] نسبة إلى مانيلوف، أحد أبطال رواية غوغل (النفوس الميتة) ـ المترجم.

يمكننا بهذا الشكل أو ذاك أن نؤكد بثقة تامة أن فهم الرومنسية العلمي أو السائد في العلاقات الإنسانية العامة، هو فهم يعود في نشوئه إلى منابع الرومنسية التاريخية الملموسة، بوصفها جملة من المبادئ الجمالية الفكرية، والفنية والفلسفية، التي حدّدت، بهذا القدر أو ذاك، مختلف أشكال الوعي الاجتماعي. بينما تطورت هذه التصورات حول الرومنسية فيما بعد تبعاً لتطور هذا الاتجاه في الحياة الإيديولوجية. وعلاوة على ذلك، فرغم أن الرومنسية، عبر تجليها التاريخي الملموس في مختلف أنواع الفن والأدب، قد أنهت تطورها منذ زمن بعيد، كمنهج أساسي في استيعاب الواقع فنياً، ظلّت إبداعات الرومنسيين خالدة باعتبارها لبنة أساسية في تطور الثقافة البشرية. أما إذا ما نظرنا إلى الرومنسية كقضية علمية، رأينا أنها، فضلاً عن كونها موجودة منذ قرابة قرنين من الزمن، تزداد إلحاحاً منذ أواسط ستّينيات القرن العشرين، وخاصة في علم الأدب الروسي. ومن المهم هنا أن نؤكد على أن هذا الإلحاح ليس مصطنعاً أو وليد جهد فكر نظري إداري، زد على ذلك أن ظاهرة الرومنسية بالذات هي حقاً على درجة قصوى من التعقيد، سواء في تنوع وجوهها المتعددة أو في تناقضها العميق. ومع ذلك، فإن السبب الأساسي للإلحاح العلمي، بل الإلحاح المتعاظم الذي تكتسبه هذه القضية، يكمن في أن هذه الرومنسية، التي تبدو شديدة البعد عنّا زمنياً، إنما يمتد تأثيرها الجمالي والفكري الفلسفي حتى أيامنا هذه. وتتجدد العودة باستمرار إلى تراث الرومنسيين ليس من قبل القراء وحسب، بل ومن قبل كثير من الأدباء المعاصرين، الذين يهتمون باستعياب تجربة الكتّاب الرومنسية، بل ويتقبلون بعض جوانبها.

* * *

قرّبت نهاية القرن الثامن عشر النهايةَ الحتمية لأوروبا الإقطاعية. فالمؤسسات الإقطاعية التي عمرت قروناً وكأنها راسخة لا تتزعزع، وكذلك العلاقات الاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية والحقوقية، أخذت جميعها تكشف بوضوح أكبر عن عجزها التام الذي تمثل برجعيتها السياسة والاجتماعية وبغربتها الكاملة عن المُثُل الإنسانية العليا. لقد كان ينمو وينضج في أعماق النظام الإقطاعي ما يعرف بالتنوير الأوروبي، أي النقيض الأيديولوجي الرهيب والمتعاظم الاشتداد. ومع أن رواد التنوير كانوا أحياناً

يفضحون بصيغ شديدة اللهجة والحدَّة مختلف الأعراف الاجتماعية في عصر الحكم الإقطاعي المطلق، وكذلك الكنيسة التي كانت حليفته المخلصة وسنده الأمين، إلا أن المنورين الأوربيين لم يكونوا قوة سياسية أصلاً. فبعد أن زين هؤلاء راياتهم بشعارات الحرية والإخاء والمساواة، التي كانت شعارات ساطعة وجذابة بقدر ما هي غامضة ومجردة، أصبحوا المعبّرين عن المرحلة الرائعة الجديدة في تطور الفكر الطوباوي في أوروبا؛ فأيديولوجيا التنوير بالذات هي التي هيأت تعاليم الاشتراكيين الطوباويين الأوروبيين الذين تركوا بصمات جوهرية جداً ليس فقط على الحياة الإيديولوجية، بل وعلى الحياة السياسية والاجتماعية لعدد من دول أوربا، على الأقل خلال العقود الثلاثة، بل الأربعة الأولى من القرن التاسع عشر، ولئن كانت الاشتراكية الطوباوية، على الرغم من كل مساهمتها الجوهرية في مسألة التقدم الاجتماعي، قد أصبحت مع الزمن، قوة معوقة لهذا التقدم، فإن المنورين، برغم كل طوباوية مثُلهم، هم بالذات من كانوا مؤهلين لإعداد هذا الانفجار الاجتماعي والسياسي الجبار، المتمثل في الثورة الفرنسية العظمى / 1789. 1794/ التي اكتسبت صدى أوروبياً شاملاً على امتداد القرن التاسع عشر بأكمله.

لقد جعلت الثروة البرجوازية الأولى فرنسا، وبصورة رئيسية عاصمتها باريس، تحتل دوراً رائداً ومكانة مركزية في الحياة السياسية في أوروبا زمناً طويلاً. غير أن إنكلترا كانت الدولة الأكثر تطوراً من الناحية الاقتصادية في ذلك الوقت. إذ أنجزت ثورتها البرجوازية منذ أواسط القرن السابع عشر، سابقة فرنسا بمسافة طويلة على طريق التطور الاقتصادي البرجوازي. ونتج عن ذلك أن راح التنوير الإنكليزي ينمو في كثير من الجوانب بطرق مختلفة عمّا في فرنسا. وعلى الرغم من دوره الفاعل في الحياة الاجتماعية الإيديولوجية للبلاد، فإن المرحلة النهائية من الانقلاب الصناعي، الذي ترجع أصوله إلى القرن التاسع عشر، كانت العامل الحاسم هنا. ومع أن الانقلاب الصناعي الذي عرفته إنكلترا أواخر القرن الثامن عشر وتتوّج سياسياً بالإصلاح البرلماني عام 1832 لم يرافقه ذلك الانفجار السياسي العاصف، الذي كان له شأنه في الجهة الأخرى من المانش، نظراً لكونه جرى بروح

المصالحة السياسية المميزة تماماً للحياة الاجتماعية الإنكليزية، بل وللشخصية الإنكليزية، إلا أنه كان في مضمونه الاجتماعي والصناعي انقلاباً قريباً من الثورة الفرنسية. وفي الوقت نفسه، فإن المناخ الأيديولوجي والسياسي الذي ساد أوروبا عقب ذلك لا يمكن الاقتصار في تفسيره على تبعات الأحداث في فرنسا وحسب، دون أن نأخذ بعين الاعتبار التطورات الاجتماعية العميقة التي جرت في إنكلترا خلال تلك الفترة. فإبان انهيار هذين العصرين انهيار حاداً وعاصفاً شرعت الرومنسية، التي أصبحت هي والاشتراكية الطوباوية المعبّر الأيديولوجي الرئيس عن العصر، تبرز مواكبةً وعاكسةً المرحلة الأولى من تكون العلاقات البرجوازية الجديدة في أوروبا ضمن حدود العقود الثلاثة الأولى من القرن التاسع عشر. وقد درج الباحثون، في أكثر ما شاع من دراساتهم حول الرومنسية، على الانطلاق من أن الرومنسية كانت ردَّ فعل على الثورة الفرنسية وأقربَ عواقب تلك الثورة. غير أن هذا القول، الصحيح في أساسه، يحتاج إلى تدقيق جوهري وضروري بالنسبة (....) لنظرية الرومنسية الأدبية في عدد من تنوعاتها القومية. ومع الإقرار بكل ما للثورة الفرنسية من أهمية هائلة، ليس فقط بشأن ظهور الرومنسية، بل وبشأن تطورها اللاحق أيضاً، فإن هذه الثورة لم تكن على الإطلاق العامل الوحيد والحاسم الذي حدد نشوء هذه الظاهرة الأدبية والأيديولوجية العامة بالنسبة لمختلف المناطق القومية. إذ كان أدب كل بلاد ينطوي على مقدمات تحكمت بمنابع الرومنسية وأملت خصوصيتها. وقد سبق أن لفتنا في هذا الصدد إلى دور المرحلة الختامية من الانقلاب الصناعي في إنكلترا. حقاً، لقد كانت الثورة الفرنسية تقف أيضاً على الدوام، وبدرجة متفاوتة التأثير والتفاعل، وراء هذه العوامل القومية حصراً.

ينبغي أن نتابع هذا التدقيق على مستوى آخر أيضاً. فقد كانت الثورة الفرنسية، وكذلك أحداث الحياة السياسية الاجتماعية في البلدان الأخرى، مقدمات سياسية اجتماعية للرومنسية، ولكن كانت قد نضجت ثمة، في أعماق النظام الإقطاعي، مقدمات جمالية أيضاً، على غرار معايير النمط الاقتصادي السياسي البرجوازي، وتشكلت تلك المقدمات في معظمها أثناء مرحلة التنوير المتأخرة، أي قبل الثورة الفرنسية بعهد طويل. ولهذا نجد أن العملية الأدبية والنظريات الأدبية خلال القرن الثامن عشر كانت تنطوي على عدد غير قليل

من الظواهر الجوهرية جداً التي تسمّى ما قبل الرومنسية[1] (مع كل شرطية هذا المصطلح).

لم تكن الرومنسية، بالتالي، فتحاً جديداً بصورة مطلقة، ظهر في جو التغيرات التي استدعتها الثورة الفرنسية.. ولا جدال في أن المناقضة بين كلاسية ورومنسية (وهي مسألة ما تزال سارية المفعول) وإن كانت لا تغير تصورنا عن الرومنسيين باعتبارهم أسقطوا الكلاسية، إلا أنها تبين لنا، إذا ما نظرنا إليها في جوهرها المتناقض والدياليكتيكي بعمق، أن كثيرين من أولئك الكلاسيين كانوا عن وعي، وفي الأغلب دون وعي، سواء في ممارستهم الفنية أو في بياناتهم النظرية، يتلقون ويعيدون صوغ هذه أو تلك من أفكار أسلافهم، وأحياناً من أفكار أعدائهم اللدودين. وكذلك تؤكد أيضاً، وعلى نحو خاص، تلك الموادُ الوثائقية تماماً ديالكتيكيةَ العلاقة والمجابهة بين هذين الاتجاهين الأدبيين المختلفين.

وعلى كل حال، فقد كانت الثورة الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر ذلك الحدث الحاسم الذي حدّد ظهور الرومنسية ومضمونها الروحي والاجتماعي بالذات. فالمنورون الفرنسيون، الذين مهّدوا لهذه الثورة، كانوا على يقين من أنها ستأتي معها بمملكة العقل والخير والعدل للجميع. ولكن تلك العلاقة الاجتماعية الجديدة، ومعها المعايير الأخلاقية التي أخذت أطرها ترتسم بدقة بالغة خلال عملية الثورة بالذات وتزداد رسوخاً بعد انقلاب آب، تلك المعايير والعلاقات البرجوازية، كانت مخيبة للآمال في

---

[1] ثمة في هذا الصدد واد: من أهمّ الكتب حول الرومنسية هو "تاريخ الرومنسية في الأدب الروسي" (1790 ــ 1825)، موسكو 1979. إذ تعتبر قوية بما فيه الكفاية وجهة النظر التي ترسخت حول أن ظهور الرومنسية في الأدب الروسي مرتبط، كما حركة الديسمبريين، بنتائج الحرب الوطنية ضد نابليون عام 1812. إن وجهة النظر هذه لا تلاقي إنكاراً على الإطلاق، بل على العكس، يجري تأكيدها صراحة على أيدي مؤلفي الكتاب المذكور (انظر ص 145 ــ 146). ومع ذلك، فرغم مراعاة حقيقة ثابتة فحواها "أن كل ظاهرة جديدة إنما تأخذ بالتكون في أعماق سابقتها" (ص 43)، نجد مؤلفي هذا الكتاب يرجعون نشوء الرومنسية إلى عصر بطرس الأول ويربطونها بتناقضات المذهب الكلاسي الروسي. وقد سبق لمؤلف هذه الدراسة التي بين أيدينا أن طرح مثل هذا الرأي قبل صدور الكتاب ببضع سنوات. (انظر: دميتربيف أ. س. الرومنسية والتنوير، صراع أم تفاعل؟ ــ في مجلة "قضايا الأدب" (1972، ع. 1)، وكذلك كتابه: قضايا الرومنسية الإيينية"، موسكو 1975.

بعدها عن مُثل المنورين الساطعة، ثم تبين أنها مجرد وهم طوباوي عملياً. وأصبح بدهياً أن يقال بعد زمن قصير من ذلك أننا نعرف الآن أن مملكة العقل هذه لم تكن إلا المملكة التي مَثَّلَتْها البرجوازية، وأشاعت أن العدالة الأبدية قد وجدت تجسيدها في القانون البرجوازي، وأن المساواة قد اختزلت إلى مساواة برجوازية أمام القانون، بينما أعلنت الملكية البرجوازية بوصفها واحداً من حقوق الإنسان الأكثر جوهرية.

لقد لاقت الثورة الفرنسية والتنوير الذي مهّد لها معارضة ضارية على أيدي أعدائهما السياسيين المباشرين الذين كانوا يمثلون تلك الطبقات التي أبعدتها الثورة عن حلبة التطور التاريخي. ولكن نتائج هذه الثورة خيبت أيضاً آمال أنصارها الذين صدقوا وعود المنورين.

وهكذا، فتحتْ نتائج الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر مرحلة أزمة حادة في الأيديولوجيا التنويرية، مرحلة مهّد لها، كما للثورة نفسها، مسار التطور التاريخي. ونتج عن ذلك أن ردة الفعل المعادية للتنوير، والمعادية في الوقت نفسه للبرجوازية، تلك الردة ذات التوجه المتباين، بل والتوجه الاجتماعي السياسي المتناقض في أحيان كثيرة، كانت السمة المميّزة والمحدِّدة للجو الروحي الأيديولوجي. وكانت الرومنسية بالذات هي التي عكست بالدرجة الأولى أمزجة العصر المعادية للبرجوازية والمعادية للتنوير. تلك الأمزجة التي كانت وليدة التناقضات الجذرية في الثورة الفرنسية بوصفها برجوازية. من هنا، فإن واحدة من السمات التعميمية الجذرية للرومنسية لا بوصفها مذهباً فنياً أو اتجاهاً وحسب، بل وبوصفها مذهباً شامل النظرة بشكل عام، هي كون الرومنسية تمثّل طوباوية تمخّضت عنها نتائج الثورة الفرنسية، طوباوية تنطوي في ذاتها على نفي العلاقات الاجتماعية التي كرستها تلك الثورة. إن الرومنسية، بوصفها شكلاً من أشكال الأيديولوجيا، لم تستطع، سواء في النظرية أو في الممارسة الفنية، أن تعكس الصفة المزدوجة للتناقض المذكور في الثورة الفرنسية التي تم نفي نتائجها من مواقع سياسية اجتماعية مختلفة. وحين كانت تخيّم لحظات محددة من الشعور بالخيبة تجاه الثورة، لحظات ربما كانت في بعض الأحيان بالغة الحدة، كان يسيطر على جزء من الرومنسيين أمل، بل يقين، بأن مُثُلَهُمْ التقدمية ستجد تجسيدها في المستقبل. بينما كان الأمر الأكثر

جوهرية بالنسبة للرومنسيين الآخرين هو بالضبط خيبة الأمل بالثورة، وفقدان الإيمان بتحقق مُثُلها، بل ورفضها في بعض الأحيان. وفي هذا المجال، فإن بحثهم عن معايير لعلاقات اجتماعية عادلة، أي خارج إطار البرجوازية، أصبح نكوصيا، وتجلى أحياناً في مثلنة الماضي البعيد، وأحياناً كثيرة في مثلنة القرون الوسطى التي كان الرومنسيون. رغم ذلك. يسعون إلى تكييفها ومواءمتها مع التطور الاجتماعي المعاصر (نوفاليس، ساوثي، وفينيي إلى حدّ ما).

كانت أكثرية الرومنسيين، ولاسيّما الأوائل منهم، تتميز ببحثها الفلسفي العميق، المباشر أو العفوي. إن قاعدة الانطلاق بالنسبة للرومانسيين هي النظرة الشاملة، المثالية، الساطعة والصاعدة أساساً من المثالية الذاتية الموضوعية. هذا النزوع المثالي إلى اللانهائي، هذا النزوع بوصفه موقفاً من المواقف الجمالية الفكرية المميزة للرومنسية، هو ردة فعل على ريبية التنوير وعقلانية أحكامه وبرودها. لقد أكد الرومنسيون على الإيمان بسيادة المبدأ الروحي في الحياة وخضوع المادة للروح. واعتبروا أن اساس الكون هو الوجود الروحي.

إن دائرة القضايا الواسعة والشديدة التنوع، التي تمثل في مجملها نظرية الرومنسيين الأدبية، إنما تتطلع من جوانب كثيرة إلى الجمال الفلسفي، الأمر الذي تتصف به الرومنسية الألمانية بالدرجة الأولى، رغم أن هذا التطلع ليس حكراً عليها وحدها دون غيرها إطلاقاً. لذلك كانت نظرية الرومنسية على نحو خاص نظرية جمالية فلسفية. إذ إن مبادئ المعرفة الفنية وعكس الواقع على أيدي الرومنسيين لا يمكن وعيها بمعزل عن مضمونها الفلسفي. لذلك تجدنا كثيراً ما نسعى إلى إلقاء الضوء على هذا الجانب الجوهري من جوانب الوعي الرومنسي.

كانت عناصر الدياليكتيك ملازمة لفكر الرومنسية الفني الفلسفي. وقد انتقى الرومنسيون من الجماعة البشرية أفراداً ظنوا أنهم يجسدون في أنفسهم الكون كله، وخيل للرومانسيين أن الطريق إلى الشمولية المتناغمة العامة يمر بالضبط عبر تطور الأفراد متعددي المواهب. كما كان

الرومنسيون يرون أن الطريق إلى بلوغ التقدم في المجتمعات الدولية يمرّ عبر تطور الأمم المتعددة الجوانب.

لقد كانت منظومة الفكر الرومنسي تتصف بالسعي إلى الإحاطة بالظواهر في علاقاتها وكليتها، بالسعي إلى الشمولية universalism، كما كان الرومنسيون أنفسهم يحبون أن يقولوا. وكتعبير عن هذا الموقف الفلسفي تحديداً، تكوّن مفهوم الأدب العالمي، هذا المفهوم المثمر والشديد الجدة الذي أرسى أسسه الرومنسيون الإيينيون، ولا سيّما شليغل بوجه خاص. وقد انعكست هذه الشمولية الرومنسية في طوباوية الرومنسيين الاجتماعية أيضاً، في أحلامهم الطوباوية بانتصار مُثُل التناغم في المجتمع البشري كله.

لقد عزا بيلينسكي الأهمية الأكثر جوهرية للرومنسية إلى العالم الداخلي للإنسان، إلى حياة قلبه الباطنية، فوضع يده على واحدة من السمات الجذريّة والمحددة للرومنسية تميز هذه الأخيرة عن إدراك العالم وعن المنهج الفني عند المنورين. حقاً إن البطل يلاقي في أعمال الرومنسيين الفنية تأويلا مختلفاً مبدئياً عمّا هو عليه عند المنورين والكلاسيين. فهو يتحول من مكونه موضوعاً يعرض القوى الخارجية ليصبح ذاتاً تحدّد الواقع المحيط وتشكله. وتصبح قضية الشخصية عند الرومنسيين قضية مركزية تتجمع حولها مواقفهم الجمالية والفكرية بكل جوانبها. ويصبح وعي العالم، بوصفه منطلقاً أساسياً في علم الجمال الرومنسي، هو وعي الذات قبل كل شيء. ثم تأكدت لاحقاً في علم الجمال لدى الرومنسيين المتأخرين موضوعة جوهرية للغاية حول ما يسمّى بـ "اللون المحلي"، أي حول وصف الوضع الخارجي (هوغو، نوديه، ثم بايرون جزئياً، وآخرون). ولكن ظلّ حتى هؤلاء الرومنسيون يعطون المقام الأول للشخصية. فدراسة كل من الطبيعة والحب والخيال جميعاً، كانت بالنسبة للرومنسيين طريقاً إلى معرفة واستكناه جوهر الشخصية الإنسانية بوصفها ظاهرة. فقد كان الرومنسيون يرون في الشخصية تمركزاً لقدراتٍ إبداعية لا محدودة، كما كانوا يرون أن النشاط الروحي لشخصية الفرد هو ما يحدد جميع قانونيات استمرار الوجود الموضوعي وتطوره. هذه المركزية ذات الصبغة الإنسانية الذاتية عند الرومنسيين جرّت وراءها تغييراً جوهرياً لسمات المثال المدني الاجتماعي الذي

يميّز النظرة الكونية لدى الكلاسيين والمنورين. لقد قام الرومنسيون أثناء معالجتهم قضية الشخصية والمجتمع بنقل الثقل إلى الحد الأول في هذه العلاقة، إذ اعتبروا أن الكشف عن الشخصية الإنسانية وتأكيدها واكتمالها من جميع الجوانب يؤدي في المحصلة إلى تأكيد مُثُلٍ مدنية واجتماعية رفيعة. إن الإيمان بما لدى الشخصية الإنسانية من إمكانات لا محدودة، وبسيادة حقوقها في تجسيد هذه الإمكانات، كان عند الرومنسيين نقلاً وتحويراً فلسفياً لفكرة سياسية هي فكرة الحرية التي رفعها وأكدها رجال الثورة الفرنسية. غير أن الرومنسيين أنفسهم أدركوا وهمية تصوراتهم حول ما للشخصية من قدرات إبداعية مطلقة حتى اصطدموا بالواقع الفعلي. وكنتيجة لإدراك هذا التناقض في علم الجمال عند الرومنسيين الإيينيين ظهرت نظرية المفارقة الساخرة IRONY الرومنسية الشهيرة. فانطلاقاً من فلسفة فيخته، التي تطمح فيها الـ ((أنا)) المطلقة إلى تحقيق لا متناهٍ لنفسها في مثال الحرية، ولكنها لا تبلغ الهدف النهائي لهذه العملية أبداً، فإن المفارقة الرومنسية تؤكد، على أساس هذا الطرح، أنه حتى الفنان، الذي كان التعبير الأسمى عن الشخصية بالنسبة للرومنسيين الإيينيين، وبرغم كل طموحه إلى كمال القول، لا يستطيع بلوغ هذا الكمال أبداً. إذ إن نهائية الوجود البشري والظروف التي يتطور ضمنها هذا الوجود، تدخل، كما تصور ف. شليغل، في تناقضات مستعصية مع لا نهائية طموحات الروح البشرية. وتبرز في هذا الصدد أيضاً مسألة الفردية كمقولة فلسفية وأخلاقية في وعي الرومنسيين. إن الفردية، بوصفها أساس الآراء الأخلاقية الفلسفية الرومنسية، قد لاقت تعبيراً مختلفاً. فالرومنسيون، الذين رفضوا الواقع المحيط بهم، إنما تطلعوا إلى الهرب من ذلك الواقع نحو عالم وهمي هو عالم الفن والخيال، عالم الاستجابات الخاصة، ولذا ظل البطل الفردي عندهم في أحسن الأحوال غريب الأطوار، حالماً، وحيداً وحدة مأساوية في العالم المحيط به (بطل هوفمان). وتكتسب فردية البطل الرومنسي في حالات أخرى صبغة أنانية (بايرون، كونستان، ف. شليغل، ل. تيك). وليس قليلاً أيضاً عند الرومنسيين عدد الأبطال الذين تنطوي فرديتهم على طموح تمردي فعال، تخالطه بعض نفحات المذهب الإنساني (أبطال بايرون، ثم فيني جزئياً).

وكتعبير عن أن الشخصية مطلقة لا تحدها حدود، كانت الفردية الرومنسية تتضمن بالتأكيد نزعات نخبوية معينة (مثلاً: بعض الأبطال في ملاحم بايرون المعروفة باسم الملاحم الشرقية)، وملامح الفردية العدوانية المميزة لأدولف عند ب. كونستان. ولكن لعله من غير الصحيح أن نشدد، تخصيصاً، على هذه الجوانب في التأويل الرومنسي للشخصية. فهناك جانب آخر أهم بكثير، هو أن لا محدودية الشخصية عند كثير من الرومنسيين لم تكن على الإطلاق تعبيراً عن نوع من أنواع أرستقراطية الروح. بل على العكس من ذلك، فإن توجههم إلى العالم الداخلي الغني عند شخصية واحدة منفردة تحتل أحياناً مكاناً أرفع من وضيع في درجات المرتبية الاجتماعية، هو توّجه يشهد على نفحاتٍ ديمقراطية عميقة لدى الذات الرومنسية. ونقع على أمثلة ساطعة على ما نقول في قصائد الشاعر الرومنسي الألماني الذائع الصيت ف. ميوللر، الذي قدره عالياً كثير من معاصريه وبينهم هنريك هايني أيضاً. إن قصائده في ((الطاحنات الرائعات)) وفي ((الطريق الشتائية))، تلك القصائد التي وضع لها الموسيقار الرومنسي العظيم شوبرت موسيقى نفّاذة وأصبحت صفحة ناصعة في التراث الغنائي الأوروبي تتمتع بمستوى رفيع من الكمال الفني، إنما تشهد على ديمقراطية الفردية لدى الرومنسيين، ديمقراطية كانت تكتسب أحياناً سمات اجتماعية دراماتيكية تبرز بحدة كبيرة، ولاسيما في قصيدة ((عازف الناي)):

هو ذا عازف الناي يقف حزيناً وراء القرية،
وبصعوبة يقلّب يده المتجمدة من البرد،
يراوح في مكانه. ذليل، حافٍ وشائب.
عبثاً ينتظر المسكين، فليس في الطاسة نقود،
عبثاً ينتظر المسكين، إذْ لا نقود، لا نقود.
والناس لا ينظرون، ولا يريدون أن يسمعوا،
وحدها الكلاب تعوي ساخطة عليه.
عجوز يتحمل كل شيء باستكانة، ويصبر،
ولا تنقطع الأغنية ولو لحظة قصيرة.
هل تريد أن نتقاسم المصيبة كلانا؟
هل تريد أن أغني الأغاني على إيقاع نايك؟

إن عظمة الشاعر الرومنسي الإنكليزي الفذ وردزورث Wordswarth تتمثل في كثير من جوانبها في كونه قد عكس في شعره مأساة طبقة كاملة من الفلاحين الإنكليز Yeomen الأحرار وملاك الأراضي الصغار، طبقة دمّرها الطور الأخير من الانقلاب الصناعي تدميراً لا رحمة فيه. وهذا الطرح الديمقراطي المبدئي كان واحداً من الطروحات الأساسية في البرنامج النظري لدى وردزورث.

يعبّر عدد من مؤلفات الرومنسيين عن القيمة الذاتية للشخصية الإنسانية ليس في فرديتها بقدر ما هو في أن الطموحات الذاتية لهذه الشخصيّة تتوجه نحو خدمة القضية الاجتماعية في سبيل خير الشعب. ومثال ذلك (قابيل) عند بايرون، و(لاون سيتنا) عند شيللي، و(كونراد فاللينرود) عند ميتسكيفتش. وبعبارة أخرى، فإن الرومنسيين لم يفتقدوا افتقاداً نهائياً مُثُل المنورين في المدينة على الإطلاق. حقاً لقد تراجع بعضهم (قلّة منهم) عن هذه المثل، بينما حولّها آخرون منهم إلى إدراك مفتعل ومجرد جداً، ولكن كثرة بينهم؛ وربّما ألمعهم وأهمهم، كانوا يمتحون إلهامهم من المثل الاجتماعية ومن النضال في سبيل ضمان الحقوق المدنية والحرية للشخصية في تعبيرها الواقعي التاريخي الملموس، أي أنهم كانوا يسعون إلى تجسيد أفكار المنورين في المرحلة الجديدة من التطور التاريخي.

ومع أن إضفاء المطلق على عالم الشخصية الروحي عند الرومنسيين كان مقروناً مع جوانب سلبية معلومة، لكن هذا التعظيم للشخصية وهذا الطموح لتحديد طريق معرفة كل ما هو جوهري عبر (أنا) الفرد الداخلية كانا أكثر تأثيراً بما لا يقاس على السير بالرومنسيين إلى أهم إنجازاتهم الفكرية الجمالية. وجدير بالذكر على وجه الخصوص، وقبل كل شيء في ه ذا المجال، قيام الرومنسيين بتلك النقلة الجوهرية إلى الأمام في معرفة الواقع معرفة فنية طرحتها الرومنسية بديلاً من فن التنوير. لقد كشفت أشعار وردزورث وف. ميوللر، هايني وبايرون، فيني ولامارتين، وكذلك قصص شاتوبريان ودي ستال وورومنسيين فرنسيين آخرين، أمام أعين المعاصرين يومها ثراء عالم الشخصية الداخلي.

كذلك لاقى المبدأ الفردي في التلقّي الرومنسي للعالم تعبيره الجوهري المثمر الذي تجلى في أن إبداع الرومنسيين المبكرين تحديداً كان الينبوع الذي انبثقت منه صورة ((الإنسان الزائد)) التي تخللت أدب القرن التاسع عشر برمته.

على أن تجديد الرومنسيين الميدئي، في ميدان معرفة الواقع معرفة فنية، يكمن في أنهم، عبر نقاشاتهم الحاسمة لأطروحة علم الجمال التنويري الأساسية التي تؤكد أن الفن هو محاكاة الطبيعة، إنما قدموا أهم طرح حول مهمة التغيير الملقاة على عاتق الفن. إذ مثّل هذا الطرح الذي قدمه علم الجمال الرومنسي خطوة أكيدة إلى الأمام على طريق تأويل دور الفن ومهامه من قبل الرومنسيين مقارنة بما طرحه المنورون. وقد كان أ. شليغل أول من صاغ هذا الطرح عام 1798 في مقالته التي انتقد فيها ملحمة غوته (هيرمن ودوروتيا).

أضف إلى ذلك أن كلا الطرحين، في علم الجمال التنويري والرومنسي، متداخلان في علاقات ديالكتيكية معينة. فقد رسم المنورون دائرة في الفن من خلال سعيهم وراء هدف محاكاة الطبيعة في الفن، ووفقاً لما يتميزون به من تخطيطية عقلانية، وفي الوقت نفسه قصروا هذه الدائرة على أن تعكس الواقع (في حدود علم الجمال التنويري). وإذ طرح الرومنسيون على الفن مهمة تغيير الواقع، فإنهم وسّعوا بشكل جوهري جداً إمكانات الفن ومهامه، بما في ذلك إمكانات تأثيره على الواقع أيضاً. ولكنهم، في آن معاً، كثيراً ما فتحوا الباب على مصراعيه أمام الإسراف المفرط في إدخال عناصر خيالية وذاتية إلى صلب الأعمال الفنية، وهي عناصر تذهب بالفن بعيداً عن تصوير الواقع تصويراً مكافئاً وصادقاً.

وهكذا يشهد النشاط الإبداعي لعدد من الرومنسيين الإيينيين وشعراء (مدرسة البحيرة) الإنكليزية، سواء في مجال النظرية أو في الممارسة الفنية، على أن لمسات معينة، وتحديداً في هذا التأويل لأطروحة الدور التغييري للفن، كانت من سمات الرومنسيين.

لقد وسّع الرومنسيون مخزون الوسائل الفنية بشكل ملحوظ، فإليهم يعود الفضل، على مستوى النظرية والممارسة الفنية معاً، في المعالجة المثمرة

لكثرة من الأجناس الأدبية الجديدة ذات الوجه الفلسفي الذاتي في الأغلب؛ وينطبق ذلك على القصة الطويلة السيكولوجية (قدّم الرومنسيون الفرنسيون الأوائل، بشكل خاص، الكثير في هذا المجال)، والملحمة الغنائية ("شعراء البحيرة"، وبايرون وشيللي وفينيي)، والقصيدة الغنائية. ويعود إلى الرومنسية عموماً ازدهار الأجناس الغنائية ازدهاراً ساطعاً يتناقض على نحو ملموس مع ما كان عليه الحال في القرن الثامن عشر العقلاني الشاعري. وبالقطيعة مع تقاليد كتابة الشعر الكلاسيكية أدخل كثير من الرومنسيين على البيت الشعري إصلاحاً مبدئياً ووسّع وسائله في استخدام التفعيلة استخداماً ديمقراطياً. وقد زادت هذه التجديدات من قدرة البيت الشعري على تصوير العالم الداخلي والحياة الروحية لشخصية الفرد، كما زادته في بعض الحيان اقتراباً من مجال الاهتمامات المعاشية الواقعية للإنسان الفرد. إن تأكيد البنية الرومنسية الفنية. على مستوى البحر الشعري والتفعيلة والجانب الفكري والصورة الجديدة في الشعر الغنائي. لمرتبط في إنكلترا بإبداع "شعراء البحيرة" وبايرون، وجزئياً بإبداع شيللي وكيتس، وفي الأدب الفرنسي يعود الفضل الجوهري في هذا الاتجاه إلى فينيي ولامارتين وهوغو، أما المصلحون الجريئون في مجال البيت الشعري في ألمانيا فهم برينتانو، ثم أولاند وهايني وف. ميوللر.

وكان للرومنسيين في تطوير الرواية، كجنس أدبي، دور متواضع نسبياً، قياساً إلى ما قدمه في هذا الميدان أقرب خلفائهم، بل وأتباعهم في جانب جوهري ما، في آن معاً، وهم الواقعيون النقديون. علاوة على ذلك، لم تكن الرواية الرومنسية الألمانية وحدها، وحتى في أفضل نماذجها، هي التي احتلت موقعاً ثابتاً في الأدب الأوروبي، بل إن الاهتمام الشديد بنظرية هذا الجنس الأدبي لدى الرومنسيين في إيينا، وفيما بعد عند أرنيم جزئياً، كان مقدمة لازدهار هذا الجنس عند الواقعيين النقديين.

لقد كان الرومنسيون أولاد الثورة الفرنسية وورثتها المقربين، أولاد وورثة ذلك المنعطف التاريخي الاجتماعي الأكثر عمقاً، والذي كسر القناعة الراسخة تماماً بثبات ومتانة كثير من المؤسسات الاجتماعية السياسية والعلاقات التقليدية التي كانت قائمة في ذلك الحين. وأكثر من

ذلك، فإن عواقب الثورة الفرنسية (أي أقربها والبعيد منها نسبياً) التي تشكلت الرومنسية وترعرعت في ظروفها، إنما أدخلت إلى سيرورة التاريخ الأوروبي ديناميكية عاصفة ونزاعات حادة وشديدة التناقض. هذه العوامل الجوهرية هي التي حكمت وحددت التلقي التاريخي للعملية الاجتماعية في إبداع الرومنسيين، كما عدّلت أيضاً، وعلى نحو محسوس، تلقيهم العالم على نحو مثالي. فالرومنسيون يرون العالم ويصورونه في حركته الدائمة، في ديناميكية نزاعاته الحادة، وليس يهمهم ما هو قائم في اللحظة الراهنة، بل تهمهم الصورة التي يمكن أن يصبح عليها العالم غداً، تبعاً لتصوراتهم. لقد انعكس في نظرتهم التاريخية طموح إلى الجديد، ذلك الطموح الملازم لتأملهم العالم تأملاً رومنسياً. ولكن، إلى جانب ذلك، دفعت الثورة الفرنسية أدب العقود الأولى من القرن الماضي إلى استيعاب الأسباب والقانونيات التي أدت إلى مثل ذلك الانفجار، الانعطاف، الاجتماعي السياسي العاصف. وهذا ما يفسر ظهور مدرسة تاريخية رومنسية واسعة، بل ويمكن القول بأنها مدرسة تاريخية مجابهة ومثمرة جداً (غيزو، تييري، مينييه) مثلما يفسر تدخل الأجناس التاريخية الفعال في أدب تلك الفترة وفي إبداع الرومنسيين. في هذا المناخ الأيديولوجي بالذات نشأت وتطورت رواية والترسكوت، التي كان لها تأثير عظيم على جميع الآداب الأوروبية. إن فكرة اللانهائي، وهي إحدى أفكار الرومنسيين الرئيسة حول تلقي العالم تلقياً فلسفياً، تعود إلى ترسخ مفهوم التاريخية Historism في وعيهم وإلى تلقيهم العالم في حركته.

يصعب أن نبالغ في تقدير الأهمية الهائلة للأيديولوجيا الرومنسية في تكوين مبادئ التفكير التاريخي، الذي جاء نتيجة لرفض ميتافيزيقية التنويريين، ونتيجة لتعاظم الغوص إلى جوهَرَيْ عملية التطور الصاعد ودياليكتيكية صراع المتناقضات في تلك العملية. إن النزعة التاريخية الرومنسية هي بالضبط صاحبة الفضل في فهم تطور المجتمع البشري بوصفه صراعاً بين الطبقات.

لم يكن الرومنسيون في وعيهم الفلسفي قد أصبحوا بعد بأي شكل من الأشكال دياليكتيكيين بالمعنى الكامل. والمقصود في هذا الصدد، كما سبق أن أشرنا، أنهم ربّما لم يتعدّوا أجنّة التفكير الدياليكتيكي، نواه الأولى. لقد انعكست في وعي الرومنسيين أيضاً الثورة الفرنسية ذاتها وما تبعها من

صدامات عاصفة بين قوى اجتماعية وسياسية مختلفة. إنهم لم يكونوا قد وصلوا بعد إلى إظهار الشخصيات (الطباع) في تناميها وصيرورتها. إلا أنهم، من جهة أخرى، كانوا قد نفوا وأنكروا ثبات الوجود أيضا. إن الرفض هو الجانب الأعمق والذي لا ينفصل عن جوانب الإحساس الرومنسي بالعالم، وعن موقف الرومنسيين الأخلاقي تجاه كل ما هو قائم.

إن نظرية الرومنسيين التاريخية وعناصر الدياليكتيك، المشار إليها، في وعيهم، هي ما أملى عليهم أيضا اهتمامهم الشديد بقوميات مختلفة، بخصائص التاريخ القومي، بنمط الحياة والمعيشة والملابس القومية وبالماضي القومي لبلادهم قبل كل شيء. فانصبّ اهتمامهم، كأدباء، على كنوز الإبداع الشعبي في هذا الماضي بالدرجة الأولى. وانتعشت في مؤلفاتهم الخرافات والحكايات والأساطير وأغاني أيام شعبهم الغابرة. واستنادا إلى ذلك، فإنهم لم يكتفوا ببعث خُطاطةٍ جديدة في الأدب تحديدا، بل وبثوا حياة جديدة في لغة شعبهم الأدبية بالذات في عدد من الحالات، ولاسيَّما في ألمانيا.

وإلى جانب ما قام به الرومنسيون أنفسهم، لعبت حركة ما قبل الرومنسية في إنكلترا (ملاحم أوسيان) لماكفرسون، و"آثار الشعر الإنكليزي القديم" لبيرسي) دورا عظيم الأهمية، ومارست، بدورها، تأثيراً بيّناً على أبرز ممثلي التنوير الألماني في مراحله الأخيرة، أي على هردر الذي سبق نشاط الرومنسيين الألمان في كثير من تقصياته وبحوثه.

وفيما كان منهمكاً بتطوير نظرة هردر التاريخية اتخذ أ. شليغل في ((قراءات برلينية)) عام 1801 من قضية أصل اللغة مواقف قريبة من نظرية هردر، متفقا معه في رفض فرضية الأصل الإلهي للغة. لقد كان هردر قدوة في جمع الأغاني الشعبية، وداعية متحمساً لهذه المبادرة، فأعطى بذلك دفعة إلى الأمام لازدهار الفولكلور الوطني الألماني في مرحلة الرومنسية من خلال نشاط ل. تيك والرومنسيين الهايد لبيرغيين: أ. فون أرنيم وك. برينتانو، اللذين جمعا ديوان الأغاني الشعبية الألمانية (بوق الصبي السحري) (1806 . 1808) الذي لعب دوراً هائلاً في تطوير الشعر الرومنسي الألماني فيما بعد،

وليس الشعر وحسب، بل وفي وتطوير المقطوعات الغنائية الوجدانية في تراث الرومنسية الألمانية الموسيقي البالغ الثراء.

* * *

وفي ميدان استيعاب نظرية الرومنسية والخدمة التي أسداها الرومنسيون لتطوير الفكر الجمالي عموماً ولإعداد المراحل اللاحقة في تطوير الفن، ثمة مسألة أخلاقية ذات أهمية لا بأس بها ولم تدرس بشكل كاف حتى الآن في علم الأدب؛ إنها مسألة النمذجة (التنميط) الرومنسية. فخلافاً للواقعيين النقديين الآخرين. ويجب أن يكون بلزاك طبعاً هو المقصود هنا بالدرجة الأولى. نجد أن الرومنسيين في بياناتهم الجمالية قد تحاشوا الطرح المباشر لمسألة الطبع الرومنسي (الشخصية) بوصفه مقولة اجتماعية، مقولة تنطوي على ملامح عصرها العامة. وأكثر من ذلك، فإن أهم منظري الرومنسية، أعني رومنسيي إيينا عموماً، قد سعوا إلى إنكار أية قيمة اجتماعية للفن، ومع ذلك فإن الممارسة الفنية والنظرية (الأدبية الرومنسية) سواء بسواء، تعطيان كثيراً من الأسس لبحث هذه المسألة المهمة بحثاً جاداً.

إن الرومنسية، بوصفها اتجاهاً أدبياً تاريخياً مستقلاً حلّ محل التنوير، كانت في الوقت نفسه حلقة معيّنة في سلّم تطوير معرفة الواقع معرفة فنية. بهذا المعنى لا غير، تحديداً، كانت الرومنسية مرحلة انتقالية من أدب الكلاسية والتنوير إلى أدب الواقعية النقدية. لقد كان مقدراً لفن كل عصر من العصور، انطلاقاً من التصورات الجمالية السائدة والأشكال الفنية الملازمة لذلك العصر، أن يعكس ملامحه الخاصة المميزة له، أو كما يقولون اليوم: ملامحه النموذجية المتمثلة في أشخاص الأعمال الفنية ضمن الظروف التي يعيشها أولئك الأشخاص. أما من كانوا أكثر قرباً من تصوير الطباع (الشخصيات) النموذجية في ظروف نموذجية (تبعاً لتعبير ف. إنجلس في رسالته إلى غاركنس في نيسان 1888) فهم كتّاب الواقعية النقدية.

ولكن هؤلاء الواقعيين النقديين اعتمدوا في هذه المسألة أيضاً وبشكل خاص على تجربة الواقعية التنويرية ومبادئها في النمذجة، مع بعض الميل إلى التجريد في تجسيد تلك المبادئ التي كان المنورون قد صاغوها بدرجة كافية من العمق، واعتمدوا كذلك على ممارسة الرومنسيين الإبداعية وعلى بعض الجوانب الجوهرية في نظريتهم الأدبية. لقد كان للفن والأدب

الرومنسيين وسائلهما الخاصة ومستوى نمذجة خاص ملازم لكليهما. فالشخصيات التي خلقها الرومنسيون، أمثال رينيه عند شاتوبريان، وتشايلد هارولد ومانفريد وقابيل عند بايرون، وبروميثيوس عند شيللي، وموسى عند فيني، لم يكن في وسعها أن تولد وتتكون إلا في ذلك المناخ الروحي الذي عمّ أوروبا بعد الثورة الفرنسية. إذ أن أمزجة الخيبة العميقة إزاء الواقع المحيط، والطموح إلى الهرب من ذلك الواقع، بل ومواضيع التمرد وعصيان الله، بالإضافة إلى ذلك، كانت في النهاية، حصيلة استيعاب نتائج الثورة الفرنسية. وبهذا المعنى كانت الشخصيات، المشار إليها آنفاً، نموذجية بالنسبة لعصرها. ذلك أن النمذجة الرومنسية كانت تركز جل اهتمامها على كشف العالم الروحي الداخلي للشخصية ذات الأهمية، بالمعنى الفردي الخاص، كشخصية وحسب، وذلك بالتجرد الكامل تقريباً عن تطور حيثياتها وشروطها الاجتماعية والسياسية، أي بالتجرد عمّا عرف فيما بعد بالظروف النموذجية[1]. فنحن نعرف، في الحقيقة، أن الوضع الاجتماعي لتشايلد هارولد ورينيه ذو أهمية بالنسبة للكشف عن شخصيتهما. إلا أن هاتين الشخصيتين ضعيفتا الارتباط تماماً بعوامل الحياة الخارجية، أي بتلك العوامل التي تشكل النموذج. فالمهم، بالنسبة للرومنسي، هو، قبل كل شيء، العالم الداخلي للبطل، ((أنا))هُ الشخصية الخاصة، علاقاته الشخصية بالحياة مواقفه هو منها كشخص فرد. هكذا بالضبط وبهذا المقدار ينمذج الرومنسي تلك الشخصيات التي يرسمها. فهذه الطريق وهذا المبدأ في النمذجة عند الرومنسيين يعنيان إلى درجة كبيرة أن طابع العلاقات الاجتماعية وطابع العلاقات الجديدة التي أكدتها الثورة الفرنسية بين الفرد والمجتمع، كانا ما يزالان طابعين غامضين مبهمين، وأحياناً غريبين تماماً على الرومنسي. لذا فكثيراً ما تعتمد النمذجة الرومنسية على مخزون الميثولوجيا (قابيل، بروميثيوس، موسى) وتلجأ إلى المجاز ("الملكة ماب" لشيللي، و"مانفريد" لبايرون).

---

[1] الباحث السوفيتي إ. ف. فولكوف في واحدة من دراساته يسوق براهين وحججاً أساسية لإجلاء مبدأ النمذجة الرومنسية. (أنظر: فولكوف. إ. ف. المناهج الإبداعية والنظومات الفنية. موسكو، 1978، ص 151).

ثمة ما هو أكثر تعقيداً من ذلك، كالعلاقة غير المباشرة، مثلاً، بين الطبع الرومنسي والواقع الذي يحكمه ويخلق شروطه عند الرومنسيين الألمان الأوائل. إذ يتعمد الإيينيون عزل أبطال مؤلفاتهم عن الواقع المحيط، فيما هم يعارضون، بهذه الطريقة بالضبط، بين أولئك الأبطال وذلك الواقع. وهذه التسمية ملازمة خصوصاً لكل من لوسيندا ويولي عند ف. شليغل، كما أنها ملازمة أيضاً لفرانس شتيرنبالد بطل رواية تيك، ذلك البطل الذي لا يعيش إلا في عالم الفن. إن هنريك فون أوفتردينغن، عند نوفاليس، هو شخصية مجردة تجريداً مجازياً تماماً ككل ما يدور حوله. ولئن كان ينبغي الكلام عن مشروطية هذا البطل عند نوفاليس، فإنها مشروطية لا تنبع من الواقع الذي ليس له في الرواية وجود تاريخي ملموس، بل تنطلق من البيئة المجازية المفترضة والبديلة لذلك الواقع. ومع ذلك، فقد كانت طباع الأشخاص في المحصلة، حتى عند الرومانسيين الألمان الأوائل، مشروطة بالظروف السياسية الاجتماعية التي تكونت في ألمانيا نهاية القرن الثامن عشر، وبذلك المناخ الروحي الذي ساد في الدويلات الألمانية وكان في كثير من جوانبه مشروطاً بالثورة الفرنسية 1789 . 1794 . ولذا نجد حتى في أبطال الرومنسيين الألمان المبكرين ذلك المستوى المعين من النمذجة المرتبط بقدرة أولئك الأبطال على البروز والظهور تماماً خلال تلك الظروف التاريخية الملموسة في ألمانيا.

وفي الوقت نفسه، ففي بريطانيا التي كانت الرأسمالية قد قطعت فيها يومئذ شوطاً كبيراً على طريق تطورها، وحيث كان يتبلور على نحو أكثر بروزاً وحدّة، مما في باقي بلدان القارة الأوروبية، نمط جديد من التناقضات الاجتماعية، نمط أخذ يتكوّن في أوروبا عقب الثورة الفرنسية أواخر القرن الثامن عشر، هنا . في بريطانيا . كان ممكناً أن نجد في الشعر الرومنسي مستوى من النمذجة التاريخية الملموسة أرفع بكثير مما في الرومنسيات القومية الأخرى. وعلى هذه الأسس تحديداً يقوم البرنامج النظري الذي صاغه وردزورث، ذلك الشاعر الذي أصبح واحداً من أهم الشعراء الاجتماعيين في الرومنسية الأوروبية بفضل كثير من كتاباته التاريخية الملموسة ذات الصبغة الرومنسية الجمالية الفنية والعاطفية الفكرية المحددة تماماً.

إن تغلغل الواقع، أو الجانب الموضوعي منه، تغلغلاً متزايداً وتدخله المتعاظم في دائرة الرؤية الرومنسية كان مرتبطاً بتطور الرومنسية الصاعد.

ولم يحصر البطل الرومنسي نفسه في حدود الانغماس في عالم عواطفه الروحية الخاصة، بل راح على ضوئها يوسّع فهمه للعالم المحيط. إن الواقع الاجتماعي وما فيه من مفارقات حادة قد اقتحم علناً العالم الذاتي للبطل فاكندور بيرغلينغر وحدّد درامية مصيره المأزقية العميقة. وفي هذا الصدد فإن الموسيقار بيرغلينغر هو الشخص الذي يتحلّى بسمات منمذجة إلى درجة كبيرة بين كثير من أبطال الرومنسية الأوربية المبكرة. أما الرومنسي المتأخر هوفمان فنجد البطل عنده نموذجياً بدرجة أكبر، ذلك البطل المركزي المحبوب، الموسيقار يوهانس كريسلر، الذي هو بمثابة alter ego (الأنا الثانية) للمؤلف. وهو - أي البطل - يضطر لبيع عبقريته كي يحافظ على وجوده. أما الوضع الذي يعيش ويتعذّب فيه كريسلر، مثله مثل الصورة الأصل Prototype بيرغلنغر، فهو ألمانيا الإقطاعية الحقيقية المجزّأة، ألمانيا مطلع القرن الماضي.

لقد تفوّق الواقعيون النقديون كثيراً بالمقارنة مع الواقعيين التنويريين، في تعميق إمكانية نمذجة الطباع معتمدين على تجربة الرومنسيين المثمرة في ميدان تشريح عالم الأبطال الروحي الداخلي والكشف عن سيكولوجيا الأشخاص في الأعمال الأدبية. على أن النزعة السيكولوجية، بوصفها واحدة من وسائل النمذجة، لم تكن عند الواقعيين النقديين هدفاً بذاتها، بقدر ما كانت كذلك عند أسلافهم الرومنسيين، أو قبل هؤلاء، أي عند العاطفيين Sentemintalist. إنها نزعة شديدة الارتباط بهدف الكشف عن المضمون الاجتماعي لهذه الشخصية أو تلك. وقد فهم الواقعيون النقديون نزعة الرومنسيين السيكولوجية وبعثوها في إبداعهم من جديد. كما جرى تتبّع هذه العلاقة بين (الرومنسية والواقعية النقدية. المترجم) بدقة خاصة في إطار العملية الأدبية في فرنسا. وصقلت الرومنسية الفرنسية المبكرة وأرست، على نحو واسع ومثمر، جنس القصة الرومنسية السيكولوجية من خلال إبداع شاتوبريان ومدام دي ستال وكونستان وسينانكور. وبذلك مهّدت الطريق لسيكولوجية روايات جورج صاند الوريثة المباشرة للرومنسيين

الأوائل، بل وتم التمهيد أيضاً بالطريقة إياها لسيكولوجية الواقعيين النقديين الفرنسيين: ميريميه، بلزاك وستندال في المقام الأول. كما وأثّرت تصورات الرومنسيين الجمالية في هذا المجال على تشكيل سيكولوجية ديكنز التي تعتبر سمة لطريقته الإبداعية، وخصوصاً في إبداعاته المتأخرة، لا تقل جوهرية عمّا هي عليه عند ستندال.

إن مبدأ التاريخية الذي كان الرومنسيون سباقين إليه أيضاً، كان أضخم إنجاز جمالي فكري بَلَغَهُ الرومنسيون سواء في تقصياتهم، أو في ممارساتهم الفنية على الخصوص. وجدير بالملاحظة أيضاً ذلك الاتجاه الذي اتخذه تحول التاريخية الرومنسية بحد ذاته على أيدي الواقعيين النقديين. فلئن كان الرومنسيون، وهم يكشفون عن حركة التاريخ، يعودون إلى القرون الوسطى والقرون التي تلتها، ويركزون اهتمامهم بالتاريخ إلى آثار الماضي الأدبية في كثير من المرات، فإن الواقعيين النقديين في القرن التاسع عشر كانوا يهتمون في المقام الأول بدينامية التطور التاريخية لعصرهم. هكذا أصبح ستندال وبلزاك، بوجه خاص في الأدب، مؤرخين للمجتمع البرجوازي الذي عاصراه. فقد اعتمد بلزاك اعتماداً كبيراً على رواية والترسكوت التاريخية وقام في الوقت نفسه باستيعاب مبدئي لهذه الخبرة، فاستطاع في "الكوميديا الإنسانية". التي كانت فتحاً فنياً وفكرياً تجديدياً عميقاً. أن يبسط أمام القارئ تاريخ صيرورة العلاقات البرجوازية في فرنسا، بدءاً من أيام الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر وحتى أواسط القرن التاسع عشر تقريباً.

إن التأكيد على اللون، أي الصبغة الخاصة للمكان والزمان، هو واحد من أطروحات علم الجمال الرومنسي الجوهرية التي صاغها هوغو بوضوح متميز في مقدمته لدراما "كرومويل" (1827). ويعرض ذلك التأكيد. الأطروحة. وصفاً دقيقاً لأوضاع المرحلة التي تجري فيها أحداث العمل الفني، بل أحياناً ولتفصيلات معيشية تاريخية ملموسة عرفها العصر. ويشع علينا ألق هذا الوصف من روايات و. سكوت التي تدور في مكان ما على طريق الانتقال من الرومنسية إلى الواقعية النقدية، وكذلك من رواية هوغو "أحدب نوتردام". وحين أرسى الرومنسيّون هذا الجانب من مذهبهم الفني

كانوا قد مهّدوا الطريق للواقعيين النقديين وأخصبوا التربة التي ستقوم عليها ممارستهم الإبداعية.

إن طريقة المبالغة في التهكّم. الغروتيسك Grotesque. (كما عند هوغو وهوفمان) وتنميق الصورة، وتهويل أو تضخيم سمة أو أخرى من سمات شخصية البطل، تحتل مكاناً بارزاً بين الطرق النظرية التي خلفها بعض الرومنسيين الأفذاذ. وقد تجسد هذا الجانب من علم الجمال الرومنسي بأجلى صورة في مؤلفات كثير من الرومنسيين. إذ يلازم الخلط بين الرهيب والمضحك لدى مؤلف "قصص خيالية على طريقة كاللو" وعند مؤلف "أحدب نوتردام" ملازمة عضوية أسلوبهما الإبداعي، ويعتبر واحداً من تعبيرات النظرية الرومنسية، أي نظرية النقائض وادراك الواقع في مفارقاته الحادة، خلافاً لما في المذهب الكلاسي من انسجام (هارمونيا) ورشاقة واكتمال. غير أن المبالغة والنقائض والغروتيسك صفات ملازمة أيضاً للطريقة الإبداعية التي عرف بها أولئك الرومنسيون الذين لم يتعمدوا التباهي بهذه المبادئ، أمثال دي ستال في قصصها الرومنسية، ثم جزئياً شاتوبريان ووكنرودر، وبايرون طبعاً. وقد تولدت عن مبدأ تنميق الصورة هذا واحدة من الأفكار الجمالية الفنية الرئيسة في الرومنسية، ألا وهي تصوير الشخصيات الفذة والحارّة، أي الفكرة التي صيغت بعمق خاص في أعمال مدام دي ستال خاصة، وشاتوبريان جزئياً. لقد كانت نظرية النقائض الرومنسية تمهيداً وإيذاناً بتصوير تناقضات الواقع في جوهرها الدياليكتيكي على أيدي الواقعيين النقديين.

* * *

إن الغروتيسك الرومنسي، بوصفه إحدى الطرق الأسلوبية المميزة للكثير من الرومنسيين وواحدة من سمات طريقتهم الفنية، كان في الوقت نفسه يعبر أيضاً عن جوانب مبدئية معيّنة من جوانب مرتكزاتهم الفكرية الجمالية. وينطبق هذا الأمر بالقدر نفسه على نظرية المفارقة الساخرة IRONY الرومنسية، وعلى مبدأ النبذة. ولئن كانت نظرية المفارقة الساخرة الرومنسية، كنظرية بالمعنى الدقيق، وكطريقة فنية أسلوبية، ملازمة للرومنسية الألمانية في المقام الأول وبدرجة استثنائية تقريباً، فإن مبدأ النبذة

المؤسس نظرياً في الرومنسية الإيينية أيضاً، والذي لاقى عند الرومنسيين الألمان أوسع تجسيد له في ممارستهم الفنية، هذا المبدأ كان أيضاً ظاهرة رافقت جميع الرومنسيات القومية الأخرى. وإذا ما التزمنا تماماً بالتسلسل الزمني توجب علينا أن نعتبر "اعترافات قلبية لناسك يحب الفنون" (1796) من تأليف واكنرودر، أول تجربة في النثر الفني الذي خلفته لنا الرومنسية الأوروبية. ولكن بعد مرور قرابة عام ظهر مؤلف شاتوبريان "خبرة في الثورات"، ثم سرعان ما صدرت قصتاه الرومنسيتان "رينيه" و"أتالا".. ولعل مبدأ النبذة في هاتين القصتين لم يكن أقل وضوحاً مما عند أي من روّاد الرومنسية الألمانية. وقد قام بدور جليل في ترسيخ هذا المبدأ بعض الرومنسيين الإنكليز أيضاً، مثل بايرون مؤلف ما يسمى بالملاحم الشرقية، وكذلك ساوثي وكولريدج (من مدرسة البحيرة).

إن مبدأ النبذة، ربما بوصفه واحداً من ألمع التعبيرات عن رفض الرومنسيين الفكرة الكلاسية القائلة بمنطقية كمال وانسجام الكون القائم على أسس عقلانية، ثم وبكمال الأعمال الفنية وانسجامها المتناغم، هو مبدأ يرجع في جذوره العميقة إلى فهم الرومنسيين نتائج الثورة الفرنسية التي دفعت الوجود الاجتماعي إلى حالة دينامية عاصفة، فجعلت أيضاً من إدراك هذا الوجود مقولة تقدمية، متنامية، وموجودة في تطور ذاتي دائم. بهذا المعنى الفلسفي بالضبط كان ف. شليغل يسمي الشعر الرومنسي شعراً تقدمياً.

ولكن ينبغي أن نتذكر أن الرومنسية، وعلى الرغم من جميع مبادئها الجمالية الفكرية الرئيسة الكثيرة، إنما كانت حركة متعددة الوجوه، بل وشديدة التناقض في بعض الأحيان. وليس المقصود هنا على الإطلاق مجرد تباين الذات الإبداعية واختلافها لدى المبدعين الرومنسيين، الأمر الذي لابد من أن يحدد، من تلقاء نفسه، أساس فهم القراء للرومنسية كظاهرة فنية. (...) وتثير الانتباه تلك النقاشات الفكرية الجمالية والسجالات التي كانت تجري في سياق هذه الحركة الجمالية الأدبية والفلسفية الواسعة بين أقرب الحلفاء أحياناً (بل وبين أصدقاء حميمين في أحيان أخرى كثيرة) ضمن حدود تجمع أدبي واحد للرومنسيين.

ثمة إمكان لوضع دراسة كاملة حول المجادلة التي دارت داخل الوسط الرومنسي، وستكون دراسة جد مثمرة في توجهها، إذا ما نظرنا إلى تلك المجادلة وذلك التنوع الذي عرفته الرومنسية لا كقوى نابذة هدامة، وإنما كسجالات حددت في المحصلة تشكل وتطور هذا الاتجاه، كما حددت بالقدر نفسه عملية وعي الذات الخاصة. ومن جهة أخرى، فإن بعضاً من تلك السجالات كان يكشف أحياناً بقدر كاف من الإقناع عن طابع الرومنسية المحدود تاريخياً، وخصوصاً في المراحل الأخيرة من تطورها، كما كان يكشف عن جوانبها المريضة.

إن الدراسة المستفيضة لنظرية الرومنسيين الأدبية، من حيث تفاعلها فيما بين مختلف القوميات، تقنعنا بالتنوع الغني وبالتأسيس النظري العميق لهذا الاتجاه الجديد في الأدب والفن. فقد كان مستوى التأسيس النظري للمبادئ الفكرية الجمالية الجديدة متبايناً في الأشكال القومية المختلفة التي تجلت فيها الرومنسية، ولكنه مع ذلك يظل مستوى عاماً ومشتركاً بين القوميات. ولم تكن الكلاسية أضعف حجة في إعلان فهمها الفن، بيد أن الإنجاز النظري لمبادئها قد تركز بصورة رئيسة في المنطقة القومية الفرنسية. أضف إلى ذلك أن الكلاسية لم تشمل مساحة شاسعة في شتى أشكال الوعي الاجتماعي، كالمساحة التي انتشرت فيها الرومنسية.

أصبح ملحوظاً في علم الأدب السوفيتي والغربي منذ منتصف ستينات القرن العشرين إلى الآن اتساع دراسة الرومنسية، سواء في جانبها التاريخي الملموس أو الأنماطي TYPOLogy، علماً بأن علم الأدب السوفيتي بالذات هو الذي يقدم الخدمات الأعظم شأناً في هذا المجال. وإذا كان علماؤنا حتى زمن قريب نسبياً يركزون جهودهم بصورة رئيسة على دراسة الرومنسية في الغرب، فمن الواجب أن نشير إلى واقع معلوم ومفرح، هو أننا تعرفنا خلال عقد السبعينات على عدد من الأعمال الشيقة والثمينة، المكرسة للرومنسية عندنا، أي للرومنسية الروسية. وبديهي أن نجد في سياق هذه الجهود النشطة في مجال دراسة الرومنسية أن أموراً كثيرة في هذا المجال العسير قد تم تدقيقها، وأن أموراً أخرى كثيرة قد أعيد بحثها واكتشافها من جديد في

القسم الأجنبي من هذه الظاهرة، وخصوصاً في الرومنسية الألمانية التي تستحق هذا الاهتمام من قبل الباحثين نظراً لعمق قاعدتها النظرية وغناها.

غير أن نظرية الرومنسية لم تتطور في ألمانيا وحدها وحسب. فعلى الرغم من التسليم بواقع أكيد يتعلق بالسمعة العالمية الرفيعة والواسعة وبالممارسة الإبداعية وتنوع النشاط النظري لدى الرومنسيين الألمان، ولاسيّما الأوائل منهم، فإن الرومنسية في الآداب القومية الأخرى قد ساهمت أيضاً بقسط جوهري ليس في مخزون الفن الرومنسي وحسب، بل وفي إنجاز نظرية ذلك الفن أيضاً. ويجري التأكيد في هذا الخصوص بالذات على أن أحد أهم جوانب نظرية الرومنسية، وهو جانب لم يلاقِ بحثاً كافياً بعد، وأعني مشكلة الخصوصية القومية للأشكال الإقليمية المختلفة للرومنسية، لا يمكن أن يدرس بفاعلية كافية خارج إطار دراسة بياناته النظرية.

ولم يقم علم الأدب السوفيتي ولا الأجنبي إلا في مطلع ثمانينات القرن الماضي (انظر كتابنا: "بيانات الرومنسيين الغربيين") بمحاولة يقدم لنا من خلالها . في كتاب واحد . ولو لوحة مقارنة تقريبية لمحصلة الأطروحات الأساسية التي أسفر عنها فكر الرومنسية الجمالي في تجلياته القومية المختلفة.

إذ إن إنجاز عمل تكثيفي من هذا القبيل يعتبر، لأسباب كثيرة جداً، قضية في غاية التعقيد، ويتطلب جهود مجموعة كاملة من الباحثين. ونحن نقيد أنفسنا هنا بمدى (جغرافي) محدود نسبياً، إذ نكتفي بتناول الثقافات الألمانية والإنكليزية والفرنسية والإيطالية وحسب. وثمة افتراض فحواه أنَّه بعد تجميع الثروة النظرية التي خلفتها الأشكال القومية المختلفة وتجلت في الرومنسية الأوروبية يمكن التحرك جذرياً نحو إنجاز مهمة أكثر صعوبة، وهي إصدار طبعة تكثيفية عامة من هذا النوع[1]. ويضيف كتاب "بيانات الرومنسيين الغربيين"[2] كثيراً من الأشياء الجديدة إلى تصوراتنا حول هذه المرحلة من تطور الفن الأوروبي، فتتيح لنا إمكان تدقيق وتصحيح بعض

---

[1] نشير هنا إلى أن لدينا الآن كتاباً جديراً بقدر كاف من الاهتمام، يجعلنا قريبين من إنجاز هذه المهمة، ألا وهو: علم جمال الرومنسية الأمريكية، موسكو، 1977 (جمعه وقدم له وعلق عليه أ. ن. نيكليوكن).

[2] عنوان الكتاب الذي قدّم له ديميتربيف بهذه الدراسة، وصدر في مطلع الثمانينات في موسكو.

تصوراتنا التقليدية حول الرومنسية، وحول الأدباء الرومنسيين كل بمفرده. وينبغي أن نلاحظ في هذا الصدد، مثلاً، أن النظرية الأدبية للرومنسية الألمانية (التي كثيراً ما نجد أن علماء الأدب غير المتخصصين بالأدب الألماني ينطلقون في فهمهم لها من الكتاب الوحيد في هذا الميدان)[1] هي نظرية لا تنحصر على الإطلاق في حدود ما خلفه لنا الرومنسيون الإيينيون وحدهم من كتابات نظرية. لذا رأت جماعة من العلماء السوفييت أن إحدى المهمات الرئيسة أمامها هي أن تقدم لعلم الأدب السوفيتي من خلال الكتاب المذكور أعلاه كثيراً من المواد الجديدة تماماً، مترجمة إلى اللغة الروسية للمرة الأولى، علماً بأن جزءاً لا بأس به من هذه المواد لم يصبح بعد موضع اهتمام الباحثين الأجانب.

يتصف ما نشير إليه من مواد بأهمية ليست مجرد تسجيلية. فهي بحد ذاتها تتحدث عن أهمية الرومنسية في جانبها النظري أيضاً، وخصوصاً بالنسبة لأقرب مرحلة من مراحل العملية الأدبية، أعني المرحلة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالواقعية النقدية. وبعد أن التفتنا إلى هذا الطرح أعلاه، ينبغي أن نضيف إليه كذلك جانباً جوهرياً آخر. فقد كانت تظهر في ممارسة الواقعية النقدية الأوروبية حالات يقف فيها أحد ممثلي هذا الاتجاه موقفاً شديد الرفض لمبادئ عكس الواقع عكساً فنياً رومنسياً. إلا أن هذا الرفض في جوهره لم يلغ على الإطلاق ما بين إبداع الواقعية النقدية ومبادئ الرومنسية من علاقات أنماط محددة وعميقة عمقاً كافياً. ومما له دلالته في هذا المعنى، بشكل خاص، هو أن ثاكري W.M. Thackeray يعتبر واحداً من أكثر ناقضي الرومنسية تشدداً وحزماً. ومع ذلك فإن روايته الرئيسة "سوق الغرور" بعنوانها الثانوي الشهير "رواية بلا بطل" تكشف عن علاقات مباشرة مع رواية بايرون الشعرية المتأخرة "دون جوان" غير المكتملة والتي تؤكد الأغاني الأخيرة فيها فكرة اللا بطولة في المجتمع البرجوازي الإنكليزي الذي عاصره بايرون. هذه الفكرة بالذات، معمقة ومطورة على يدي ثاكري، هي الفكرة الرئيسة في روايته الآنفة الذكر. إن دون جوان كشخصية مركزية

---

[1] النظرية الأدبية للرومنسية الألمانية. بإشراف ن. ي. بيركوفسكي، لينغراد، 1974.

في رواية بايرون، ليس بطلاً بالمعنى المباشر يعكس أفكار المؤلف، بقدر ما هو شخص تتمركز حوله خيوط بناء الرواية. على أن ثاكري لم يكتفِ في "سوق الغرور" بالاعتماد على خبرة الرواية التنويرية الإنكليزية (وعلى فيلدينغ، بالدرجة الأولى)، وهي رواية كانت تهمه بشكل خاص، بل واعتمد إلى حد معلوم أيضاً على خبرة إبداع بايرون، مع أنه تجدر الإشارة في هذه الحالة إلى أن بايرون الرومنسي قد اقترب في "دون جوان" من مبادئ الواقعية النقدية أكثر مما فعل في باقي أعماله الإبداعية الأخرى.

وثمة في هذا السياق مثال شبيه آخر هو فلوبير الذي يعتبر أبرز ممثلي المرحلة المتأخرة من تطور الواقعية النقدية الفرنسية والذي لم يكن أقل حدة من ثاكري في سجالاته التي خاضها ضد الفهم الرومنسي للواقع في الفن.

ورغم ذلك فقد تقبَّل فلوبير في نظراته الجمالية بعض التأثير المعدَّل الذي مارسته الرومنسية الجمالية الميالة إلى رفع الفن إلى مصاف المطلق بعزله عن سفالة الواقع المحيط. أضف إلى ذلك أن المرحلة الأولى من إبداع فلوبير، وإن كانت لا تمثل المراحل الناضجة من تطوره الفكري الجمالي إلا قليلاً، إنما كانت بمجملها مرتبطة بدائرة الأفكار والصور الرومنسية.

* * *

يجعل استعراض مختلف الجوانب القومية في النظرية الأدبية الرومنسية لزاماً علينا أن نلتفت أيضاً إلى واحد من المكوّنات الصعبة لهذه المشكلة، أي إلى مسائل الخصوصية القومية للرومنسية، وأن نأخذ بعين الاعتبار أن هذه المشكلة يجب أن تطرح، هنا بشكل رئيس، بل وبصورة استثنائية تقريباً، من خلال علاقتها بنظرية الرومنسية تحديداً.

ولعله ينبغي أن نلفت النظر هنا في المقام الأول إلى عملية نشوء وتطور النظرية الرومنسية عبر علاقات هذه النظرية بتنامي المدرسة الرومنسية بشكل عام. ولعلنا إذا ما التزمنا بعض الشيء بتقسيم الرومنسية تقسيماً شرطياً إلى اثنتين: واحدة مبكرة، والثانية متأخرة، وإذا ما عالجنا نظريتها بوصفها نظرية لاتجاه أدبي مشترك بين جميع القوميات، إذن لتوجب علينا الاعتراف بأن الأطروحات الأكثر أهمية وعطاء في علم الجمال الرومنسي إنما تم وضعها وصوغها إبان المرحلة المبكرة من تطور الرومنسية. وينطبق هذا

بصورة رئيسة على الرومنسية الألمانية التي كانت مرحلتها المبكرة مرتبطة ارتباطاً استثنائياً تقريباً بنشاط ما يسمى بالمدرسة الإيينية. وتجدر الإشارة فيما يتعلق بالرومنسية الفرنسية إلى أن عدداً من أوائل أعمال السيدة دي ستال، ولعلنا نؤكد بشكل خاص على كتابها "حول تأثير الأهواء على سعادة الناس والشعوب"، وكذلك بواكير شاتوبريان، إنما تشكل أساساً نظرياً راسخاً لبرنامج الرومنسيين الفرنسيين، نظراً لأنها تركز الاهتمام على الحلقة الرئيسة في هذا البنيان: أي على فهم الرومنسيين مشكلة الفرد، مشكلة الشخصية. لقد صاغ وردزورث في مقدمته لديوان "قصائد قصصية غنائية" (1798)[1] التي كان لها أهمية كبيرة بالنسبة لمجمل النظرية الأدبية الرومنسية، فهمه الرومنسية لا بوصفها مدرسة أدبية جديدة وحسب، وإنما بوصفها إحساساً جديداً بالعالم، بل وأكثر من ذلك بوصفها وعياً اجتماعياً. كما وساهم بقسط جوهري في نظرية الرومنسية كولريدج أيضاً، الذي يعتبر علَماً عبقرياً آخر من أعلام "مدرسة البحيرة".

أ - ألمانيا:

إن التطور اللاحق الذي عرفته الرومنسية في حدود مرحلة تاريخية ملموسة من حياتها إنما يعتريه شيء من الضعف، وهو أحياناً ضعف واضح، ومع ذلك يبرز هذا الضعف بجلاء أكبر في الرومنسية الألمانية. غير أن هذه العملية لا تأخذ في كل أدب قومي أشكالها الخصوصية وحسب؛ بل وتناسباتها أيضاً.

وهكذا، فإن الوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في ألمانيا الممزقة يومئذ إلى أكثر من 360 دويلة بين كبيرة وصغيرة، بما في ذلك الممالك والإمارات والمدن الحرة وإقطاعات الفرسان... كان وضعاً يرتبط به جانب جوهري من جوانب الخصوصية القومية للرومنسية الألمانية الباكرة، تلك الخصوصية التي تركت بصماتها الجلية على طابع الرومنسية المتأخرة في ألمانيا. فبديهي أن تكون الظروف التي عاشتها ألمانيا على تخوم القرنين الثامن

---

[1] ضمّ هذا الديوان قصائد كتبها وردزورث نفسه وأخرى كتبها صمونيل كولريدج بينها (البحار القديم) — المترجم.

عشر والتاسع عشر قد قلصت إلى أقصى الدرجات مجال النشاط العلمي بالنسبة للألمان. فما دام أن أبواب الاقتصاد والتجارة والملاحة والنشاط الاجتماعي السياسي كانت مغلقة في وجه الطاقة العقلية لدى الأمة، فإن تلك الطاقة تراكمت وادُخرت في المجال النظري تحديداً، أي في الأبحاث الجمالية الفلسفية وفي الأدب. وعلى الرغم من فرط التشوه الذي اتصف به الوضع السياسي والاقتصادي في البلاد يومذاك، فإن تلك المرحلة كانت مرحلة ازدهار الفلسفة المثالية الكلاسيكية الألمانية، وفيها عرف الأدب الألماني أفضل سنوات عمره التي لم يتح لألمانيا استعادة مستواها إلا بالكاد وبعد مضيٍ مائة عام. وقد اتخذت الرومنسية الألمانية المبكرة أيضاً، تبعاً لذلك، طابعاً نظرياً شديد الوضوح. وإبان تلك الظروف أصبح الأدب، بالمعنى الأوسع لهذا المفهوم، عاملاً ذا أهمية خاصة في الحياة الاجتماعية للبلاد.

لقد تشكلت الرومنسية الإيينية في مناخ من الأفكار السياسية الاجتماعية التقدمية التي طرحتها الثورة الفرنسية وسعت إلى تحقيقها أواخر القرن الثامن عشر، وما كان في وسع هذه الرومنسية إلا أن تتقبل التأثير المثمر الذي أملاه ذلك المناخ. ولكنها تعرضت في الوقت نفسه لأقوى أثر تركته خيبة الأمل بنتائج تلك الثورة، وعانت من أزمة الإيمان التنويري بالعقل ومن خيبة الأمل بقيم التنوير المدنية.

لم يكتفِ رومنسيو المدرسة الإيينية برفض نتائج الثورة الفرنسية، بل إنهم رفضوا كذلك طرق التطور البرجوازي عموماً، ولكنهم في ظروف التخلف الإقطاعي في ألمانيا، كانوا بعيدين عن تلمس طرق التقدم الاجتماعي الحقيقية. فقد كان غريباً عليهم تماماً الإيمان بأن الأفكار التقدمية التي طرحتها الثورة الفرنسية سوف تتحقق في المستقبل. إنهم لم يكونوا رجعيين ولا دعاة لتجديد العلاقات الاجتماعية القروسطية. إذ إن مثالهم الإيجابي كان يلتفت إلى الماضي، إلى القرون الوسطى في الأغلب، على الرغم من أنه كان. بهذا الشكل أو ذاك. مرتبطاً لديهم بالعصر (طوباوية نوفاليس، مثلاً). وكان الإيينيون يؤكدون في مثالهم الطوباوي على جانبه الجمالي وليس على جانبه الاجتماعي.

إن السمة المميزة لأفكار الرومنسيين الإيينين النظرية، أي السمة التي اتصفت بها إلى درجة كبيرة الحياة الأيديولوجية جميعها في ألمانيا ذلك الزمان، كانت تتمثل في الطموح إلى نقل ما طرحته الثورة الفرنسية من أفكار سياسية اجتماعية إلى ميدان الروح، وفي السعي إلى بلوغ حرية الفرد لا بواسطة إزاحة العوائق القائمة أمامه في واقع ألمانيا الإقطاعية الطبقية، وإنما بإزاحة العوائق القائمة في ميدان المثال الجمالي الوهمي.

وينبغي أن نبرز من بين جملة السمات التي حددت الخصوصية القومية لنظرية الأدب الرومنسية الألمانية تلك السمة التي تتصف بها الرومنسية الأوروبية كلها، والرومنسية الألمانية منها على وجه الخصوص، أي العلاقة بأدب التنوير، وهي مسألة سبق الالتفات إليها آنفاً. ولعلنا لا نجد في أية عملية قومية أخرى قدراً من الصلات العضوية والتزامنية معاً يعادل ما نجده بين الرومنسية وأدب التنوير. لقد جاء تطور التنوير في ألمانيا متأخراً، بالمقارنة مع البلدان الأخرى، نتيجة للتخلف العام في البلاد، وكان لهذا الأمر أهمية جوهرية، سواء بالنسبة للنظرية أو للممارسة الفنية لدى الرومنسية الألمانية، لا المبكرة منها وحسب بل والمتأخرة أيضاً (وبشكل رئيس بخصوص غوته). فلنتذكر أنه في زمن ظهور الحركة الرومنسية في ألمانيا، إبان المرحلة الأولى من تطورها، كان أدباء التنوير الألمان الكبار جميعاً (باستثناء ليسينغ وفنكلمان) مازالوا على قيد الحياة. ففي ظروف ألمانيا الإقطاعية، ذات الحكم المطلق، ظلت هيبة التنوير وقيمته الجمالية العامة تحتفظان بأهميتهما طويلاً، وحتى في مطلع القرن التاسع عشر. والرومنسيون الألمان الأوائل هم بالضبط من أسسوا عبادة غوته عبادة حقيقية في ألمانيا، معتمدين في تجاربهم الفنية في كثير من الأحيان على مبادئه الإبداعية التي أعادوا فهمها بروح رومنسية. كما أن تنظيراتهم للمذهب الرومنسي (بياناتهم المحفوظة) تشهد في مواضع كثيرة على أن موقفهم، سواء الإيجابي أو السجالي الحاد أحياناً، الذي اتخذوه تجاه مؤلفات غوته، قد عمل في كثير من النواحي على تشكيل النظريات الجمالية لدى الرومنسية الألمانية. إن أبرز آخر الرومنسيين الألمان، وهو هايني الذي يمثل في الرومنسية الألمانية نموذجاً أنماطياً مختلفاً اختلافاً مبدئياً، سواء عن أوائل الرومنسيين

أو عن كثير من متأخريهم ممّن عاصروه، لعل هايني هذا لم يكن في أعماله الجمالية الأدبية أقل اهتماماً بغوته من أسلافه الإيينيين، مع أن هذا الاهتمام النشط من قبل هايني بغوته كان أقل إبداعية. بما لا يقاس. في فهم وتمثل تأثير غوته العظيم. بل وكان هايني، على العكس من ذلك، يعتبر نفسه (وليس بدون أساس) ذلك الكاتب الألماني الذي قدم على طريق التطور الأدبي الجديد خدمة حاسمة الأهمية في استخلاص نتائج "مرحلة الفن"، كما كان يقول، في الأدب الألماني الذي كان يرى أن اسم غوته هو رايته.

تعتبر هذه السيرورة في ألمانيا، منذ أواخر القرن الثامن عشر وحتى مطلع ثلاثينات القرن التالي، لوحة معقدة وشديدة التنوع، نجد فيها، إلى جانب كثير من الظواهر المرافقة والمهمة جداً أحياناً، أن مركز الصدارة إنما تحتله عملية التصارع؛ بل وعملية تفاعل تقاليد التنوير في الوقت نفسه، وخصوصاً الكلاسية الفيمرية، مع الاتجاه الرئيس في الفن والأدب، أي مع الرومنسية.

تُعَدُّ مرحلة تخوم القرنين الحلقةَ الأمتع في تطور الثقافة الألمانية. إذ يتبين لنا خلالها كيف يتشكل، وفي أعماق المبادئ الجمالية والشمولية الرؤية أواخر عصر التنوير، إدراك جديد للعالم، مبادئ جديدة لرؤية العالم فنياً، أي ما عرف بالرومنسية.

ولما كانت ألمانيا جزءاً عضوياً من أوروبا التي اجتازت خلال عقود ما بعد الثورة الفرنسية حقبة زلازل عسكرية وسياسية اجتماعية عاصفة، فإن طرق التطور السياسي الاجتماعي اللاحق فيها (في ألمانيا) قرّبت العملية الأدبية وأدب الرومنسية بالدرجة الأولى من واقع الوجود عموماً، أي من مهام عصرها الاجتماعية والسياسية الملموسة. وقد لامس هذا التقريب من الواقع المرحلة المتأخرة من الرومنسية الألمانية بمجملها، مع أن ذلك جرى بدرجات متفاوتة في إبداع ممثلي هذه الحركة الأدبية كل بمفرده. ولهذا السبب تراجعت إلى موقع ثانوي تلك التقصيات الجمالية الفلسفية المتوترة التي كانت في قلب النشاط الإبداعي لدى الرومنسيين الإيينيين. وعلى الرغم من صدق هذا الطرح العام، فإنه ينبغي الوصول منه إلى أن النظرية الأدبية في المرحلة المتأخرة من الرومنسية لم تغنِ تطور هذه الرومنسية لاحقاً. ويدهي أن الرومنسيين المتأخرين يحافظون في الأصل على علاقة عضوية مع الأفكار

السياسية الأولى لأسلافهم الإيينيين، حتى في حال الخصام الشديد معهم (هايني، مثلاً)، ولكن هؤلاء بالضبط هم من صحح ووسع الأساس الجمالي للرومنسية الألمانية.

ومن المتعذر الحديث عن نظرية أدبية رومنسية في ألمانيا لولا ما أضافه إليها كل من هوفمان وأولاند وهايني وأرنيم وبرينتانو.

* * *

2. إنكلترا

تشكل عملية تطور النظرية الرومنسية في إنكلترا لوحة مختلفة كثيرا عما هي عليه في ألمانيا.

لقد لعب الأدب الإنكليزي دوراً جوهرياً جداً في تكوين الرومنسية، وفي تحديد منابعها. إذ يعود مصطلح "الرومنسي" نفسه إلى الأدب الإنكليزي في أواخر القرن الثامن عشر[1]. ويعتبر مبحث ت. وورتون "حول منبع الشعر الرومنسي في أوروبا" (1743) من أبكر المحاولات لفهم الرومنسية. إن وورتون يربط نشوء الرومنسية بأدب القرون الوسطى الأوروبية، وبالتأثير الذي مارسه على هذا الأدب كل من الشعر العربي وشعر السكالد SKALD السكنديناڤي.

لقد تشكلت في الأدب الألماني خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر تلك الظاهرة المهمة القريبة من الرومنسية في بداياتها، تحت تأثير إنكليزي تحديداً في كثير من جوانبها. فقد وقع علم الجمال عند جماعة "العاصفة" وعند هردر، ولدرجة لا بأس بها، تحت تأثير إ. يونغ ("خواطر ليلية" ومبحث "أفكار حول الفن الأصيل")، وكذلك تحت تأثير النشاط الفولكلوري لكل من ماكفرسون وبيرسي. غير أن إنكلترا، كما أشرنا آنفاً، كانت البلد الأوروبي الذي سبق بزمن طويل باقي بلدان القارة في السير على طريق التطور البرجوازي، بعد أن بدأت ثورتها البرجوازية في أواسط القرن السابع عشر. لذا تعزز دورها كدولة عظمى ذات اقتصاد جبار، وسرعان ما تحولت إلى

---

[1] انظر: بوداغوف. ر. أ. من تاريخ كلمتي "رومنسي" و"رومنسية" – "أخبار أكاديمية العلوم السوفيتية. سلسة الأدب واللغة، 1968 – ج – 27، إصدار 3.

إمبراطورية استعمارية عالمية. من هنا أيضاً اكتسبت الشخصية القومية الإنكليزية توجهاً عملياً للغاية. وهذه الظروف هي ما حدد، في المحصلة، خصوصية النظرية الرومنسية في إنكلترا[1]. وقد أسدت هذه الخصوصية خدمة لا يستهان بها لتطور النظرية الرومنسية. إلا أنه لم يكن لهذه الخصوصية ذلك الطابع النظري العميق والعريض الذي توفر لعلم الجمال في الرومنسية الألمانية، إذ إنها كانت خصوصية وثيقة الصلة بالقضايا الاجتماعية، بقضايا الممارسة الاجتماعية في البلاد. وبالطبع، فنحن لسنا هنا بصدد النزعة الرئيسة والأساسية التي لا تنفي إطلاقاً الفروق بين التوجهات الفكرية الجمالية، سواء، مثلاً، بين "جماعة البحيرة" أو بين بايرون وشيللي. ولا جدال، في الوقت نفسه، بأن المثال الأبوي المحافظ الذي عبّر شعراء البحيرة الإنكليز، وخاصة وردزورث، بوساطته عن رفضهم التطور البرجوازي الرأسمالي، كان ذا توجه اجتماعي ملموس تماماً نحو طبقة الـ "Yeomen"، أي عمال الزراعة الصغار الذين راحت المرحلة النهائية من الانقلاب الصناعي تسحقهم بغير رحمة. ومما لا يقبل الجدال أيضاً، أن علم الجمال عند بايرون كان ذا توجه سياسي تقدمي جلي. وينبغي إمعان التفكير، بهذا الخصوص، في طابع المبحث الأدبي الجمالي الذائع الصيت الذي صاغه بايرون شعراً، أي ملحمته "الشعراء المغنون الإنكليز bards والمعلقون السكتلنديون". فالنظر إلى ملحمة هذا الرومنسي الإنكليزي اللامع بوصفها بيان الرومنسية الثورية أمر مسلّم به تماماً في علم الأدب السوفييتي. وثمة مسوغات تدعم هذا الرأي. غير أن حصر جوهر ملحمة بايرون هذه في إطار هذه الصيغة إنما يعني تبسيطاً لمواقف المؤلف، وتبسيطاً أكبر لفهم العمليات التي تميزت من خلالها الرومنسية الإنكليزية في مطلع القرن الماضي. وإذا كان بايرون يعبر عن امتعاضه العميق من حالة الأدب الإنكليزي في عصره، فإنه في مجموعته

---

[1] جدير بالانتباه تماماً ما قاله بيلينسكي الشاب في "أحلام أدبية" حول بعض السمات القومية لدى الألمان والفرنسيين والإنكليز خلال ذلك الزمن: "سيطر الألمان على مساحة لا حدود لها من النظر العقلي والتحليل، وتميز الإنكليز بالنشاط العلمي.. فالألماني يجمع الأمور كلها تحت نظرة عامة، ويستخلص كل شيء من مبدأ واحد، والإنكليزي يمخر البحار، يعبّد الطرق، يشق القنوات، يتاجر مع العالم كله، يقيم المستعمرات ويعتمد في ذلك كله على التجربة.. أما الفرنسيون فوجهتهم الحياة، الحياة العملية، الجياشة، القلقة، المتحركة أبداً... إن حياة الفرنسي حياة اجتماعية". (بيلينسكي ف. غ. الأعمال الكاملة. ج ـ 1، ص 28 ـ 29).

الشعرية الرومنسية جداً "ساعات الفراغ" (باكورة شاعر مبتدئ) ينطلق من مواقع تقليدية أكثر مما هي تجديدية جمالية، مهما بدا في هذا القول من مفارقة، ما دمنا نتحدث عن بايرون تحديداً. فقد جهر مؤلف "الشعراء الإنكليز bards ..." بميله المبدئي لأسس الكلاسية بعد أن عُرف كرومنسي ملحوظ على الأقل، إن لم نقل كرومنسي. ولذلك فليس من باب المصادفة أن ملحمته مبنية، حتى في شكلها، تبعاً للتقاليد الكلاسية تماماً. وتمثل مساجلة بايرون هنا ضد "جماعة البحيرة"، الذين كانوا في ذلك الوقت الظاهرة الأساسية والأهم في الأدب الإنكليزي، شهادة على أن بايرون، وخلافاً لبوشكين، مثلاً، لم يدرك ما للكتابات التنظيرية التي قدمها شعراء "مدرسة البحيرة" من دور عميق التجديد والتقدمية. ولكننا حقاً لن نتسرع بلوم بايرون على ذلك. فالقضية هنا لا تكمن فقط في أن ما هو كبير يُرى من بعيد. والسبب الخفي هنا ليس على الإطلاق في أن بايرون كان قصير النظر ومفتقداً للرهافة الجمالية. إذ يتأكد قولنا هذا، مثلاً، بواسطة موقف بايرون نفسه من بعض الأحكام الحادة التي يطلقها على الملحمة. إذ ينبغي أن نبحث عن مفتاح سر هذا التناقض في أن بايرون، الشاعر الرومنسي، الثوري، المبتدئ، كان يرفض رفضاً مبدئياً النزعة المحافظة والأبوية في المثل الاجتماعية السياسية لدى شعراء البحيرة.

من هنا يجيئ هذا الاتكاء الجمالي عند مؤلف "الشعراء الإنكليز..."، وهذا الالتفات إلى الوراء باتجاه الكلاسية التي ربط بها قيماً سياسية اجتماعية تقدمية. ومن هنا أيضاً ينبع تقديره الرفيع، والمفرط في غلوائه، لشاعر الكلاسية الإنكليزية ألكسندر بوب. فضلاً عن ذلك، فإنها لمفارقة من نوع خاص في مسار الأدب الإنكليزي أوائل القرن التاسع عشر أن واحداً من رومنسيي الأدب الأوروبي، هو بايرون، كان يعد نفسه نصيراً مخلصاً للكلاسية.

3. فرنسا

سلك تطور النظرية الرومنسية في فرنسا طرقه الخاصة به. وهنا نجد أن الأهمية الأولى، سواء بالنسبة للأعمال التنظيرية أو للآثار الأدبية، تعود.

بالطبع. إلى استيعاب نتائج الثورة الفرنسية وعواقبها، وخصوصاً بالنسبة لفجر الرومنسية ونظريتها. فما كان لدى فرنسا على تخوم القرنين، الثامن عشر والتاسع عشر، وقت تشغله بتجريدات عقلية وفلسفية جمالية، كما كان عليه الحال في الجهة الأخرى من الراين، ونعيد هنا ملاحظة بيلينسكي الدقيقة والقائلة: "إن حياة الفرنسي هي حياة اجتماعية".

لقد سبق أن أشرنا إلى أهمية الدور الذي لعبه الرومنسيون الفرنسيون الأوَل في بلورة نظرية الرومنسية. ولكن، يا للخصوصية التي كانت عليها هذه النظرية! فقد كانت بواكير إبداع كل من السيدة دي ستال وشاتوبريان، اللذين يعتبران من أوائل أدباء الرومنسية الأوروبية برمتها، مشبعة بروح الثورة الفرنسية، كحدث سياسي. ويعتبر أحد الأعمال الملحوظة للسيدة دي ستال في ذلك الوقت بليغ الدلالة بهذا المعنى، بدءاً من عنوانه: "في الأدب وعلاقته بالأوضاع الاجتماعية" (1800). أما كتابها الأهم، الذي لعب دوراً كبيراً في تطور الفكر الجمالي في فرنسا، وليس في حدود الرومنسية وحسب، بل والواقعية النقدية أيضاً، فهو "تأثير الأهواء على سعادة الأفراد والشعوب" (1796). وقد كان هذا أيضاً ثمرة تأملات هذه الأديبة بخصوص القضايا الاجتماعية السياسية، بخصوص قضايا الثورة. ونجد أن شاتوبريان قريب في فهمه جوهر الطبع الرومنسي (الشخصية الرومنسية) من نظرة السيدة دي ستال، وذلك في أهم أعماله "الخبرة التاريخية والسياسية والأخلاقية حول الثورات القديمة والحديثة في علاقتها بالثورة الفرنسية" (1797)، حيث تتمثّل المشكلة الرئيسة والأولى في كيفية التقبّل المباشر لأقرب نتائج ثورة 1789 . 1794 من قبل الإنسان الذي ساهم مساهمة فعالة في الأحداث السياسية والعسكرية ضد هذه الثورة.

تكمن خصوصية الطرق التي أتيح للرومنسية الفرنسية أن تتشكل وتتطور من خلالها في أن الرومنسيين لم يكونوا مدرسة، أي جماعة أدبية مشتركة أو وحدة تضم أدباء من نمط فكري واحد يضعون نصب أعينهم إنجاز أساس نظري واحد، على الرغم من أنه يصعب تقدير الدور الكبير الذي لعبه كل من شاتوبريان والسيدة دي ستال وكونستان وسينانكور ونودييه، أعني مجموعة الرومنسيين الفرنسيين الأول، ليس بالنسبة للرومنسية وحسب، بل ولعدد من الجوانب الجوهرية في الواقعية النقدية الفرنسية أيضاً.

ويشير كثيرون من مؤرخي الأدب إلى أن الرومنسية الفرنسية (خلافاً للرومنسية الألمانية) لم تنتظم في مدرسة من هذا القبيل إلا في مرحلة لاحقة من تطورها، أي في سنوات عودة الملكية، وبالأحرى في بداية عشرينات القرن الماضي. إذ كان ذلك العقد من السنين إحدى أمتع الفترات وأكثرها غلياناً في تاريخ الأدب الفرنسي. فالصدام الحاد بين القديم والجديد في الأدب، والصراع بين مختلف التطلعات الفكرية الجمالية، ونشوء مدارس واتجاهات أدبية جديدة، إنما كان في الوقت نفسه ذا طابع سياسي واضح، ومثّل حلقة جوهرية في لوحة دينامية متعددة الألوان قوامها المجابهات السياسية التي تميز بها نظام عودة الملكية في فرنسا.

لقد كانت فرنسا الحكم المطلق قبل زمن غير بعيد تملي على أوروبا كلها أعراف بلاطها ومجتمعها الراقي، بما في ذلك أدق التفاصيل ونمط الثياب، بل وحتى معايير الذوق الجمالي التي عبرت عنها مبادئ الكلاسية الفرنسية. ومع أن الكلاسية في القرن السابع عشر، وخاصة في القرن الثامن عشر، لم تكن على الإطلاق هي وحدها التي تمثل العملية الأدبية في البلاد، إلا أن دور فرنسا الرائد آنئذ في ميدان أوروبا الأدبي كان مرتبطاً بالكلاسية بالذات. ولنتذكر هنا أن فرنسا ذينك القرنين قد لعبت في الحياة السياسية أيضاً دوراً متعاظماً باستمرار، في حين أصبحت باريس، منذ أواخر القرن الثامن عشر ولبضعة عقود من السنين، مركزاً ثقافياً بل وسياسياً على الخريطة الأوروبية. إن نفوذ الكلاسية الداخلي الذي ما من شك في أنه أخذ يتزعزع في أواخر القرن الثامن عشر، قد عاد من جديد، وإن بطرق مختلفة كل الاختلاف عن الطرق السابقة، وعزز موقعه إبان ثورة 1789 . 1794، أي في تلك المرحلة من تطوره التي عرفت فيما بعد باسم "الكلاسية الثورية". لقد أصبحت الكلاسية في الفن والأدب اتجاهاً معترفاً به رسمياً، بل وحتى اتجاهاً يعبّر عن وجهة نظر الدولة في سنوات الإمبراطورية الأولى وفي السنوات الخمس عشرة التي أعقبت سقوط تلك الإمبراطورية، أي خلال سنوات عودة سيطرة آل بوربون. إلا أن الكلاسية في المرحلة الأخيرة من تطورها، وبعد أن أدت رسالتها الوطنية السامية بوصفها كلاسية ثورية،

فقدت تماماً أساسها الحيوي، بوصفها اتجاهاً في الفن بكل معاييره الجمالية، وانكفأت إلى التقليد بالمعنى الكامل لهذه الكلمة.

أصبح النضال بعد ذلك ضد الكلاسية المقلّدة عاملاً أساسياً في تحديد الوضع الأدبي في فرنسا خلال عشرينات القرن التاسع عشر. ففي تلك الفترة بالذات، وفي فرنسا تحديداً، نجد أن المعارضة التي أخذت تتبلور في أواخر القرن الثامن عشر، وهي معارضة جمالية ولسانية بين كلمتين/مفهومين هما الكلاسية والرومنسية، أخذت تكتسب مغزاها الأكثر ملموسية وتاريخية وتبلغ ذروة تطورها.

وقد تكاتفت قوى الرومنسية وحلفاؤها في فرنسا في هذا المناخ الأدبي المحتدم، وهو مناخ اجتماعي سياسي على أية حال. إذ أن وزن الكلاسية ونفوذها، حتى في مرحلة التقليد المتأخرة هذه، أمر تؤكده على الأقل واقعة بليغة الدلالة هي أن بلزاك في عام 1819 (بلزاك الذي سيصبح بعد ذلك بقليل الشخصية العملاقة في الواقعية النقدية في أوروبا الغربية) يبدأ طريقه الإبداعي بتراجيديا "كروميل" الملتزمة تماماً بالأسس الكلاسية.

ومع أنه كان محكوماً على هذا الطفل أن يولد ميتاً، فإن بلزاك بقي أسير أوهامه بخصوص القيمة الجمالية للكلاسية طوال السنوات العشر اللاحقة كلها تقريباً؛ ولم يلتفت إلا بحكم ظروف خارجية محض إلى كتابة الروايات التي كان، انسجاماً مع التقليد الكلاسي في نظرته للأجناس الأدبية، ما يزال يعتبرها جنساً "وضيعاً". فقد وقف بلزاك، خلافاً لستندال وخلافاً لصديقه وتلميذه الفتي ميريميه، موقفاً محايداً من قضية الصراع ضد الكلاسية المقلدة.

لئن كانت الرومنسية الفرنسية في مطلع القرن التاسع عشر قد واجهت، خلال توزع القوى الأدبية وخصوصاً في شخص واحد من روادها الأساسيين وهو شاتوبريان، معارضة حادة، وكانت في البداية قوة دفاعية أكثر منها هجومية، فإن مكانتها ودورها في سنوات عودة النظام الملكي في العملية الأدبية في فرنسا قد تغير تغيراً جذرياً.

فبالرغم من جميع التناقضات الداخلية في المعسكر الرومنسي، ومع أن فيتكور هوغو، الذي أصبح في عام 1827 زعيماً وقائداً معترفاً به للمدرسة

الرومنسية، ومدمّراً نشيطاً للكلاسية، قد سلك طريقاً معقدة ومتناقضة ولكنها تمضي أبداً باتجاه الرومنسية، فإن هذه الأخيرة أصبحت منذ مطلع العشرينات الخصم الأخطر والأكثر فاعلية ضد الكلاسية المقلدة. وشرع الرومنسيون الفرنسيون يصدرون بنجاح مجلة دورية هي "ربة الشعر الفرنسية" نشط على صفحاتها منظرو المدرسة الذين لعبوا دوراً هاماً في حشد قوى الرومنسية وتعزيزها. ومع ذلك ينبغي أن نشير إلى أن "ربة الشعر الفرنسية" هيهات أن تكون قد أسدت إلى الرومنسية في تطورها العام خدمة أكبر من تلك التي قدمها لها في حينه كل من شاتوبريان ودي ستال. إن المثال الفني الساطع الذي تجسد في العبقريات الإبداعية الجديدة (هوغو، فيني، لامارتين)، التي سرعان ما تحولت إلى شخصيات معترف بها على المستوى الأوروبي، إنما أكسب الرومنسية الفرنسية هيبة مقنعة وقوة دينامية صاعدة. يضاف إلى ذلك أن هؤلاء الأدباء الرومنسيين هم بالضبط من قُيِّض لهم في وقت واحد، ولكن بدرجات مختلفة، أن يعملوا. وفقاً للمرحلة الجديدة. على إغناء وتطوير نظرية الرومنسية نفسها أيضاً. وبالطبع، ينبغي أن نؤكد هنا خصوصاً على أهمية "مقدمة" هوغو لمسرحية "كرومويل" (1827).

لقد سبق أن أشرنا قبل قليل إلى أن لفيكتور هوغو مكانة وأهمية رائدة في مسيرة الرومنسية الفرنسية، وخاصة في الطور الجديد من عملية تكونها وتلاحمها. فالمثال الذي قدمه في شبابه كان برهاناً مقنعاً أيما إقناع بواحدة من أبرز السمات الأنماطية العامة الملازمة للرومنسية، أي بديالكتيك العلاقة بين هذه الأخيرة والكلاسية. وتعطينا "بيانات الرومنسيين الغربيين" إمكانية عيانية كي نرى كيف ترعرع هوغو الشاب في أحضان الكلاسية، إذ إن ذلك بادٍ في مقالته "روح كورني العظيم" (1820)، وخصوصاً في مقدمته لـ "قصائد جديدة" (1824)، التي ما يزال يدافع فيها عن مبادئ الملكية في السياسية، ويتكلم عن مناصرته للكلاسية في الأدب، ولكنه في جوهر الأمر يذود أيضاً عن الأدب الجديد، عن الأدب الرومنسي. وهو إذ يتحدث فيها بإجلال كبير عن بوالو، فإنه في الوقت نفسه يؤيد، ولكن بكثير من التحفظات، مسألة التخلي عن القواعد الصارمة التي تفرضها الشعرية Poetique الكلاسية، وخصوصاً في نظم الشعر. وحين انبعثت، فيما بعد،

لهجة هجومية حادة ومدمرة ضد الكلاسية في "المقدمة" لدراما "كرومويل"، ظهرت "روح كورني العظيم" برغم ذلك جلية في دراما هوغو "هرناني" (1829) التي أصبحت لبعض الوقت راية قتالية من نوع خاص بالنسبة للرومنسيين الفرنسيين.

وقد لعب ستندال دوراً جوهرياً ومتميزاً في صراع الرومنسيين الفرنسيين ضد مقلدي الكلاسية في مسيرة تكون الرومنسية الفرنسية ووعيها. إذ أصبح ستندال، مؤلف "راسين وشكسبير"، حليف الرومنسيين الحميم في العشرينات، قبل أن يكون رومنسياً. لقد كانت ملامح ستندال ترتسم في تلك الفترة بوصفه واحداً من مؤسسي الواقعية النقدية الفرنسية، أي أنه أصبح، بكثير من سمات طريقته الإبداعية وبعلاقته العضوية مع علم الجمال الرومنسي، واحداً من أكثر الواقعيين النقديين رومنسية. ويعود الفضل الأكبر في هذا الشأن إلى خبرة ستندال التي اكتسبها من دراسته التراث النظري والفني التي خلفته مدام دي ستال.

ومع أن ستندال وهوغو يفترقان في أمور كثيرة، ويختلفان في نظراتهما الجمالية، وهما - كأديبين - قبل كل شيء ينتميان إلى اتجاهين أدبيين مختلفين، فإن هذين الأديبين سلكا في العشرينات من القرن التاسع عشر طريقاً مشتركة في الطموح إلى تأكيد مبادئ الفن الجديد، الفن الذي يعكس متطلبات الحياة الاجتماعية الجديدة. ومن هنا يجيء أحياناً ذلك الالتقاء الحرفي تقريباً بين أفكار ستندال صاحب كتاب "راسين وشكسبير" وأفكار هوغو في مقدمته لـ "أشعار قصصية وقصائد" (1826)، حيث نجد أن هوغو، شأنه شأن ستندال، يستنكر جازماً أي تقليد في الفن، سواء في ذلك تقليد راسين أو شكسبير، وهذا بحد ذاته يعني أن ستندال وهوغو قد انطلقا من مواقع متشابهة في تقويضهما أسس أية منهجية نظرية للكلاسية المقلدة.

4 - الرومنسية الإيطالية

أما في إيطاليا، فبحكم الظروف الاجتماعية السياسية الشديدة الخصوصية في حياة البلاد المحرومة من وحدة الدولة ووحدة الأمة، إيطاليا التي عانت جميع دويلاتها من أقسى أنواع القمع الذي مارسته رجعية الإكليروس البابوي، بل والمحرومة من الاستقلال القومي، والتابعة عملياً

لدولة النمسا التي كانت إبان ذلك الزمن مركز الرجعية السياسية الأوربية، نجد أن الرومنسية الإيطالية، أي رومنسية الطرف الجنوبي من أوربا، تختلف جوهرياً عن أشكال الرومنسية الأخرى في أواسط أوربا. إذ كانت الرومنسية الإيطالية، من حيث طموحاتها الاجتماعية السياسية، الوليد المباشر لحركة التحرر القومي، حركة الكاربونارو Carbonro التي ظهرت عام 1815، وهو العام الفاصل في تاريخ أوروبا كلها، عام واترلو.

لقد حدّد هذان العاملان الأساسيان أيضاً خصوصية نظرية الرومنسية الإيطالية التي يبدأ تاريخها مع ابتداء حركة الكاربونارو، أي أن جذورها تعود إلى الوقت الذي كانت فيه نظرية الرومنسية قد كونت أطرها الدقيقة ضمن حدود أشكالها في أواسط أوروبا.

ومن جهة أخرى، وجد الرومنسيون الإيطاليون أنفسهم أمام مهمة محددة تماماً في تعبيرها الفني الجمالي، أمام مهمة النضال في سبيل حرية إيطاليا. وقد أسفرت ملموسية هذه المهمة عن درجة انسجام كبيرة في الرومنسية الإيطالية الغربية وعن تلك المجابهات الداخلية الشديدة الحدة أحياناً، والتي كانت تبرز خلال عملية تطور الحركات الرومنسية في الآداب الأوروبية الأخرى، كما أن تلك الملموسية قد أسفرت من جهة أخرى عن درجة معينة من الانغلاق والعزلة. ولم تستطع نظرية الرومنسية الإيطالية، بحكم هذه الظروف عينها، أن تبلغ في تعميماتها ذلك الاتساع وذلك العمق اللذين اتصفت بهما نظرية الرومنسية في كل من ألمانيا وانكلترا وفرنسا. وأدّى التشديد على المثال الوطني أيضاً إلى درجة أكبر، مما في الآداب الأوروبية الأخرى، من القرب بين الرومنسية الإيطالية والكلاسية، بل وأدى أحياناً إلى انصهار الأولى بالثانية، الأمر الذي انعكس في التطور الإبداعي وفي المنهج الإبداعي لدى بعض الرومنسيين الإيطاليين، مثلما انعكس في بياناتهم النظرية بالقدر نفسه. وتعتبر "رسالة شبه جادّة من بليغ إلى ابنه" (1816) لمؤلفها د. بيرشي واحدة من أولى كتابات الرومنسيين الإيطاليين وأكثرها سطوعاً في هذا الميدان، فهي تنطلق من مادة الأدب الإيطالي معتمدة على بعض الأفكار المشتركة بالنسبة للرومنسية الأوروبية. ويكشف بيرشي في هذه "الرسالة" عن قربه البيّن من علم الجمال الرومنسي الألماني، ويطور نقيضة

antithesis مفهومي الكلاسي والرومنسي. إنه يصوغ في هذه الرسالة فكرة شديدة القرب من الفهم الرومنسي، فكرة يدلي بها ستندال بعد عشر سنوات في مؤلفه "راسين وشكسبير". ذلك أن أدب الكلاسية هو، بقناعة بيرشي، أدبُ موتى؛ أما أدب الرومنسية فأدب أحياء. ويرى بيرشي أن الكلاسيكيين القدماء (هوميروس وبيندار وسوفوكليس ويوريبيدس) كانوا بالنسبة لعصرهم رومنسيين أيضاً، لأنهم لم يتغنوا بأفعال المصريين أو الكلدانيين، وإنما تغنوا بأفعال معاصريهم من اليونانيين.

وإذا ما تذكرنا أن بيرشي كان ينتمي إلى مجموعة الرومنسيين في ميلانو التي كانت تضم أدباء هم في الوقت نفسه شخصيات سياسية نشطة في حركة الكاربونارو، وأن ستندال الذي عاش في تلك الأثناء في ميلانو كان على صلة وثيقة بهم، أمكننا بدرجة علمية كافية أن نفترض بأن أفكار ستندال هذه ذات مصدر "إيطالي". ويبدو لنا هذا الافتراض أكثر احتمالاً إذا ما وضعنا في اعتبارنا ما كان للثقافة الإيطالية برمتها، وللتاريخ السياسي المعاصر من أهمية عظيمة بالنسبة لوعي ستندال الاجتماعي والفني الجمالي.

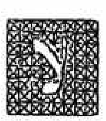
* * *

فيما يتعلق بقضايا خصوصية الرومنسية الألمانية التي سبق أن تعرضنا لها جزئياً، بما في ذلك التاريخ العام الذي يشمل أعمال الرومنسيين الأوروبيين الأساسية، فإنه لابد من تدقيق مسألة الأهمية العالمية لعلم الجمال الرومنسي الألماني المبكر، ما دامت هذه المسألة (لقلة ما درست، بالدرجة الأولى) تلاقي تأويلات مختلفة في دراسات علم الأدب. إن إيجاد الحل الصحيح لهذه المسألة أمر مرهون بتوضيح جوهر الرومنسية الألمانية بالذات، بل وبتحديد زاوية النظر الصحيحة إلى كثير من جوانب الأدب الفرنسي الجوهرية (سواء في ذلك الرومنسية والواقعية النقدية)، وإلى آداب عدد آخر من دول أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية.

* * *

نظرية الفن للفن

بقلم الدكتور محمد النويهي



شك ان مذهب الفن للفن وحده قد دالت دولته . ولكن لا يزال الكثيرون يعتقدون ان من الخطأ ان يحكم على الفن بمقاييس يمدونها خارجة عن طبيعته الفنية الخاصة .

الا اننا نلاحظ ان اعظم العقول كانت دائما تصر على النظرية الاخلاقية للفن ، وان يكن من الافضل ان نسميها نظرية تحكيم القيم العادية . معظم الشعراء والفنانين والنقاد العظام سلموا بهذا . سقراط وارسطو وهوراس ودانتي وسبنسر وملتون ونقاد القرن الثامن عشر وكلريدج وشللي وماثيو ارنولد ــ كلهم آمنوا بان الفن يجوز ان يحكم عليه كما يحكم على كافة مجالات النشاط الانساني ، وان القيم التي تطلب في هذه المجالات تطلب فيه ايضا .

الفن لايمكن ان يكون فنا عظيما الا اذا اهتم بزيادة نصيب الناس من السعادة ، او تحرير المضطهدين ، او توسيع قدرتنا على التعاطف بعضنا مع بعض ، او عرض الحقائق القديمة والجديدة عن انفسنا وعن علاقتنا بالحياة بطريقة تزيد من شعورنا بالامن في بقائنا القصير في هذه الدنيا ، وكان فيه بالاضافة الى هذا كله نصيب من روح الانسانية بحيث يجد محله المنطقي الطبيعي في البنيان العظيم للحياة الانسانية .

ضد هذا نشأ في عصرنا الحديث الرأي القائل بأن قيمة الفن قيمة فريدة لا مثيل لها ، معزولة عن القيم الاخرى وهو رأي يعتمد الى حد كبير على التمييز بين الشكل والمحتوى ، او بين الموضوع وطريقة التناول ، ويستند في اساسه الى الاعتقاد بوجود مثل للخير توجد في ذاتها وتقوم بكيانها وتعلو على الحواس وانها قيمة خالدة غائية .

ماذا كانت الاسباب التي اذاعت هذا الرأي في عصرنا الحديث كانت اسبابه متعددة ، منها تأثير هوسلتز وباتر وتلامذتهما ، ومنها رد الفعل العام ضد رسكن في اسرافه في تحكيم النظرة الاخلاقية ، ومنها ما كان لعلم الجمال الذي وضعه الباحثون الاوروبيون والالمان من تأثير مفاجىء على الكتاب الانجليز حين درسوه ، فمنذ بداية البحث العلمي في نظريات الجمال اصر المؤلفون على وجود التجربة الجمالية وجودا خاصا مستقلا كاملا تمكن دراسته منعزلا عن التجارب الاخرى . وكان من الاسباب ايضا النزعة العلمية التي تريد دراسة كل ظاهرة على حدة . فحين سمع النقاد الانجليز ان هناك شيئا يتعلق بالفن هو التجربة الجمالية تمكن دراسته منعزلا بطرق التأمل النفساني ، قفزوا من هذا الى القول بان قيمتها ايضا يمكن عزلها ووصفها دون الاشارة الى التجارب الاخرى ، وبلغ الامر ان بعضهم قرر ان النشوة التي تنجم من الانتاجات الفنية تختلف وتنفصل تماما عن جميع النشوات الاخرى .

اقدر اصحاب هذا الرأي هو ا . سي . برادلي ، الذي يقول في كتابه محاضرات اكسفورد عن الشعر :

ماذا يعني تعبير «الشعر للشعر ذاته» وماذا يشرح من طبيعة التجربة الشعرية ؟ هو يعني اولا ــ ان هذه التجربة غاية في حد ذاتها . تستحق ان يحصل عليها من اجلها هي ، لها قيمتها الذاتية ؛ ويعني ، ثانيا ــ ان قيمتها (الشعرية) هي وحدها كل قيمتها الذاتية ، قد يكون للشعر قيمة اخرى كاداة للثقافة او الدين ، لانه يعلم ويهذب ، ويرفق العواطف ، او يخدم القضايا النبيلة ، او لانه يجلب للشاعر الشهرة او المال او راحة الضمير ، هذا جميل . فلنعجب بالشعر لهذه المزايا ايضا ، ولكن مزيته الخارجية لا تحدد مزيته الشعرية كتجربة ممتعة للخيال . هذه القيمة الشعرية ينبغي ان نحكم عليها حكما داخليا محضا اما النظر الى الاغراض الخارجية سواء من جانب الشاعر وهو ينظم شعره او القارىء وهو يقرأه فانه يعمل على الحط من القيمة الشعرية اذ يغير من طبيعة الشعر جزءا من العالم الحقيقي ولا ان يكون نسخة منه (بالمعنى المعتاد لهذه الكلمة) بل ان يكون عالما قائما بذاته ، مستقلا ، كاملا حاكما لنفسه بنفسه .

يبدو ان هناك مسائل أربع تستحق المناقشة هنا .

(١) الاشياء التي يذكرها الدكتور برادلي كامثلة للقيم الخارجية ، وهي الثقافة والدين والتعليم وترقيق العواطف وخدمة القضايا العادلة وشهرة الشاعر وغناه وراحة ضميره ، كل هذه الاشياء واضح انها على مستويات مختلفة ، ولكنه يشملها جميعها بحكمه أنها لا يمكن ان تقرر القيمة الشعرية لتجربة جمالية ، فكون التجربة الشعرية ذات قيمة شعرية لا يعتمد على أي من هذه القيم في نظره . ولكن لا شك أن هذه الاشياء التي ذكرها تختلف في علاقتها بالتجربة الشعرية . فالثقافة والدين والتعليم في وجوه معينة وترقيق العواطف وخدمة القضايا العادلة قد تكون متصلة اتصالا مباشرا بالقيمة (الشعرية) الخالصة للتجربة . والا صار الوصف (شعري) مجرد صوت فارغ لا معنى له . أما شهرة الشاعر وجائزته وراحة ضميره فواضح أنها لا صلة لها .

(٢) ما يقوله الدكتور برادلي عن التجربة الخيالية ، أنها يحكم عليها حكما داخليا محضا ، قد يقود الى الالتباس وسوء الفهم ، ففي معظم الاحوال لا نحكم عليها حكما داخليا .

القيت في معهد الدراسات العربية العالية في القاهرة .

وحكمنا على قيمتها ليس جزءا منها • فنحن نحتاج غالبا الى ان نخرج عنها لكي نستطيع ان نحكم عليهـا بالذاكرة او بالنتائج الاخرى المترتبة عليها والتي قد تدل على قيمتها • فاذا كان قوله أن نحكم عليها حكما من الداخل يعني أن تصدر حكمنا وهذه الآثار المترتبة لا تزال غضة قوية فاننا قد نوافقه • ولكن في اصدار هذا الحكم لا يمكننا ان نتغاضى عن محلها في البنيان العظيم للحياة الانسانية • فان القيمة التي لها تعتمد على هذا المحل ، ولا يمكن ان نحكم على تلك القيمة الا اذا راعينا محلها وراعينا قيمها الخارجة الكثيرة التي لا عدد لها • فان تقدير قيمتها ليس شيئا سوى مراعاة جميع الاعتبارات وكيف ترتبط جميع الاشياء بعضها ببعض •

(٣) هو يقول ان مراعاة الاغراض الخارجة سواء من جانب الشاعر وهو ينظم ومن جانب القارىء وهو يجرب يحط من القيمة الشعرية ، ولكن الامر يتوقف على هذه الاغراض الخارجة، ما هي ؟ وعلى الشعر ، ما نوعه ؟ فلا شك أن هناك أنواعا من الشعر تنحط قيمتها اذا أقحمت الاغراض الخارجة ولكن من الواضح أن هناك أنواعا أخرى من الشعر تعتمد قيمتها كشعر اعتمادا مؤكدا مباشرا على الاغراض الخارجة التي ترتبط بها • تأمل في مزامير داود، واصحاحات أشعيا ، وأناجيل العهد الجديد ، وشعر دانتي ، و (تقدم الحاج) لبنيان ، وشعر رابليه، وفي أدب السخرية ذي القيمة العالمية الحقة مثل سويفت وفولتير وبيرون • في جميع هذه الحالات كانت مراعاة الاغراض الخارجة ضرورة لازمة في عمل النظم ، لا يمكن ان يجادل أحد في هذا ولكن هل يستطيع القارىء أن يقرأها دون أن يراعي هو نفس هذه الاغراض ؟ لا نظن هذا ممكنا •

هناك حالات أخرى مضادة لم يراع فيها الشاعر أغراضا خارجة ولا يجوز للقارىء أن يراعي أغراضا خارجة ، فهذه نسلم فيها بصحة كلام برادلي • ولكن خطاه أنه كمعظم النقاد لم ينتبه ان الشعر من انواع مختلفة وكل نوع يحكم عليه بمبادىء مختلفة •

(٤) قوله «ان طبيعة الشعر ليست أن يكون جزءا من العالم الحقيقي او نسخة منه، بل هي ان يكون عالما قائما بذاته مستقلا كاملا يحكم نفسه بنفسه ، ولكي تمتلك هذا العالم امتلاكا كاملا يجب عليك ان تدخله وأن تخضع لقوانينه وأن تتغاضى مؤقتا عن العقائد والاهداف والظروف المعينة التي تكون لك في العالم الآخر الحقيقي» •

هذه العقيدة تصر على الفصل بين الشعر والحياة ،فصلا تاما لا يسمح الا بعلاقة «سفلية» كما يسميها برادلي • ولكن هذه العلاقة السفلية هي ذات الاهمية القصوى ، فان جميع ما في التجربة الشعرية من قيمة شعرية قد دخل من خلالها • ليس لعالم الشعر أي وجود حقيقي مختلف عن سائر العالم، وليس له أي قوانين خاصة ولا أي خصائص من طبيعة مخالفة لطبيعة العالم • فهذا العالم يتكون من تجارب من نفس الانواع بعينها التي تاتي الينا من طرق أخرى • صحيح أن كل قصيدة هي قطعة محدودة من التجربة ، قطعة تنهدم اذا دخلتها عناصر غريبة ، فهي منظمة تنظيما أعلى وأرق من التجارب العادية في الشارع والحقل • هي هشة قابلة للكسر ، ثم انها قابلة للانتقال ، ويمكن ان تجربها عقول كثيرة مختلفة بدون اختلاف جسيم في هذه التجربة • وهذه القابلية من شروط تنظيمها ، وهذا هو اختلافها الاساسي عن سائر التجارب التي تشبهها أقرب الشبه في القيمة، وهو انها يمكن نقلها الى آخرين ، ولهذا السبب يجب علينا حين نجربها أو نحاول تجربتها أن نحرسها من اقحام العناصر الغريبة عنها ، ولهذا نحدث شيئا من العزل ونقيم حدا بين القصيدة وبين ما هو غريب عنها في تجربتنا ، كل هذا صحيح ، ولكن هذا ليس فصلا بين أشياء مختلفة بل هو فصل بين أنظمة مختلفة لنفس النشاط ، وليس بينها من هوة سحيقة • وفصل التجربة الشعرية ليس الا تحريرها من المؤثرات والعناصر الغريبة • أما الخرافة التي تزعم أن التجربة تتغير من طبيعتها حين تنظم شعرا فهي ناشئة من الحديث المبهم عن الشعر والشاعري بدلا من التفكير الدقيق في التجارب الفعلية التي تتكون منها القصائد •

ان عزل التجربة الشعرية عن موضعها في الحياة وعن قيمها الخارجة يؤدي الى اختلال وضيق ونقص في الذين يخلصون النعرة الى هذه العقيدة • فانه يؤدي الى محاولة تشطير القارىء الى عدد من القوى أو الاقسام المنفصلة لا وجود له في الحقيقة • لا يمكن ان يقسم القارىء الى كل هذا العدد من الرجال ، الرجل الجمالي ، والاخلاقي ، والعملي ، والسياسي ، والثقافي الخ ــ هذا غير ممكن • ففي أي تجربة صادقة لا بد ان تتدخل جميع هذه العناصر • ولو أمكن هذا التقسيم لكانت النتيجة قاضية على تمام الحكم النقدي وعدالته • لا يمكننا ان نقرأ شللي قراءة صحيحة ونحن نعتقد ان جميع آرائه هراء وخرف • ولا يمكن ان تقبل اقبالا جماليا محضا او شعريا صرفا على قصيدة دينية حارة بحيث لا ندخل في حسابنا أهداف الشاعر او الاغراض الخارجية • فان حاولنا فان هذا في نظرنا مجرد جبن فكري يصدر من رجل ليست لديه القوة الكافية ليقوم باعباء الادب العظيم •

كل الانواع العظيمة للشعر تحتاج في قراءتها الصحيحة الى ادخال جميع القيم العامة التي ليست مجرد هوى شخصي من القارىء نفسه • يجب ان يقبل عليها القارىء بكل فكره وحسه ووعيه الفني والخلقي والثقافي والديني ، والا يجعل شيئا يحول بينه وبينها ، والا يتعمد اغلاق جزء من نفسه وتكوينه عند قراءتها • أما اذا حاول ان يتجاهل جميع الاعتبارات ما عدا تلك العناصر الجمالية المزعومة فانه ينتهي الى برج عاجي ينعزل فيه عن حقيقة الحياة •

القاهرة — محمد النويهي

نظرية المعرفة ومراتب العقل عند ابن خلدون

بقلم الأستاذ : سعيد الغانمي - ليبيا

لم تحظ نظرية المعرفة لدى ابن خلدون بالدراسة التي تستحقها، بل هي، على العكس من ذلك، جعلت عددًا من الباحثين يصرف النظر عنها بصفتها بؤرة للتناقضات التي تجمع بين المعقول واللامعقول في تفكيره. ويبدو لنا أن السبب في التناقضات الظاهرة في عرض نظريته في المعرفة، يعود إلى ابن خلدون نفسه. لقد كتب في مفتتح «المقدمة» فصولاً عن الممارسات الخارقة، مثل النبوة والكهانة والفراسة والتأثير عن بعد، مقتنعًا بأن كثيرًا من هذه الظواهر الخارقة واقعي يجب التسليم بحصوله، بينما ذهب في مباحث العلوم إلى نفي التعليل الفلسفي لها. وهذا ما جعل الباحثين يتصورون أنه إذ يطردها من الباب، يقبلها من الشباك. وحين درس أساس المعارف، ميّز بين ثلاثة أنواع من العقل، شرح اثنين منها؛ لأنهما متماشيان مع نظريته في العمران، وأجّل الثالث. ونحن إذ نقرأ، الآن، مشروع ابن خلدون في نظرية المعرفة، لا بدّ من أن نضع في اهتماماتنا مقدار المكر الذي مارسه في كتابته، بتشتيته أفكاره أحيانًا، وإخفائه لها، أو التمويه عليها أحيانًا أخرى.

السببية والزمان

يصنّف ابن خلدون الأفعال إلى نوعين: منتظمة، وهي الأفعال البشرية، وغير منتظمة، وهي الأفعال الحيوانية. ويعزو الانتظام في الأفعال البشرية إلى الفكر الإنساني القادر على إدراك الترتيب الزماني بين الحوادث. فإذا أراد الإنسان إيجاد شيء من الأشياء، فلا بدّ أن يتمثل في ذهنه سلسلة أسبابه وشروطه، بحيث لا يمكن إيقاع المتقدم متأخرًا، أو المتأخر متقدمًا. فالسببية هي فهم موقع الزمان في ترتيب الحوادث، وإدراك تعلّق اللاحق بالسابق منها. وواضحٌ أنّ هذا الإدراك لا يتعدى حدود العالم المحسوس: «اعلم، أرشدنا الله وإياك، أنا نشاهد هذا العالم بما فيه من المخلوقات كلها على هيئة من الترتيب والأحكام، وربط الأسباب بالمسبَّبات، واتصال الأكوان بالأكوان، واستحالة بعض الموجودات إلى بعض، لا تنقضي عجائبه في

ذلك ولا تنتهي غاياته»(١). أمّا في العالم الروحاني، فيبطل مفعول السببية: لأنه عالم مجرّد عن المادة، ومنزّه عن الزمان. لا يمكن تعليل الاتصال بالعالم الروحاني، كما يحدث في حالة الأنبياء والأولياء: لأنه اتصالٌ غير زماني، بل يقع «كأنه في لحظةٍ واحدة، بل أقرب من لمح البصر، لأنه ليس في زمان». هكذا يعني حصول الأشياء في لحظة شمول الزمن القيومية Panchromic ، لدى ابن خلدون، الخروج من عالم السببية. فغياب الترتيب الزماني غياب للسببية. وبهذا المعنى يجب أن نفهم نفي ابن خلدون لفكرة «العلم المحيط». يتحدث ابن خلدون في فصل «علم الكلام» عن تشعّب الأسباب ولا تناهيها: «وتلك الأسباب في ارتقائها تتفسّحُ وتتضاعف طولاً وعرضًا، ويحار العقل في إدراكها، فلا يحصرها إلا العلم المحيط»(٢). أمّا العقل الإنساني، بنهائيته ومحدوديته، فعاجزٌ عن إدراك لا تناهيها، ولا يحيط علمًا في الغالب إلاّ بالأسباب الطبيعية الأرضية الداخلة في «نظام وترتيب»: أي في إطار الزمان. فالفكر البشري محصورٌ بإدراك الكائنات في العالم، بقدر ما تكون حاصلة في إطار الترتيب الزماني. وإذا ادّعى الفكر الإحاطة بلا تناهي الأسباب، فقد ادّعى الإحاطة بلا تناهي الزمان. وهذا شيء لا يمكن البرهنة عليه: «ولا تثقنّ بما يزعم لك الفكر من أنه مقتدرٌ على الإحاطة بالكائنات وأسبابها، والوقوف على تفصيل الوجود، وسفّهْ رأيه»(٣). بعبارة موجزة، توجد السببية الداخلة في إطار الإدراك البشري حيث يوجد الترتيب الزماني، ويمكن إدراج الأحداث في تسلسل خطي متوالٍ، من متقدم إلى متأخر، ومن سابق إلى لاحق. أمّا إذا ادّعى العقل الخروج عن الزمان، وأبطل توالي الأحداث وتتابعها، فقد أبطل السببية، وادعى ما لا برهان عليه.

مراتب العقل الثلاث

في رأي ابن خلدون أننا نشهد في أنفسنا بالوجدان الصحيح وجود ثلاثة عوالم: أولاً: العالم الحسّي الذي يشترك به الإنسان مع الحيوان في إدراكه، وثانيًا: العالم النفسي، الذي يعلم الإنسان وجوده علمًا ضروريًا، مع أنّ وجوده يتعالى على الحسّ، وثالثًا: العالم الروحي، وهو عالم الأرواح والملائكة، الذي نشعر بوجوده لوجود آثاره فينا، مع اختلاف طبيعته عن طبيعة وجودنا الحسّي.

تقابل هذه العوالم الثلاثة، ثلاثة أنواع من العقول، بحيث يناسب كل عقل منها العالم الذي يريد إدراكه. وهذه العقول هي:

أولاً : العقل التمييزي

وهو العقل الذي يدرك به الإنسان العالم الحسي: أو هو بتعبير ابن خلدون «تعقل

الأمور المرتبة في الخارج ترتيبًا طبيعيًا، أو وضعيًا؛ ليقصد إيقاعها بقدرته». وقد مرَّ بنا أنَّ الترتيب بمصطلح ابن خلدون يعني التعليل بالمتقدم والمتأخر، أي التعليل الزمني بـ «قبل» و«بعد». ومجال فاعلية هذا العقل هو العالم المحسوس الخارجي الموجود وجودًا موضوعيًا. وبه يتدبر الإنسان أمورَ منافعه ومعاشه ويدفع مضاره.

وبعبارة أخرى العقل التمييزي، هو العقل الذي يعيش به الإنسان العادي حياته اليومية، ويعمل، وربّما يتملق ويتكاثر ويحيي متطلبات وجوده الأرضي.

ثانيًا : العقل التجريبي

وهو «الفكر الذي يفيد الآراء والآداب في معاملة أبناء جنسه وسياستهم. وأكثره تصديقات تحصل بالتجربة شيئًا فشيئًا إلى أن تتم الفائدة منها»(٤). وإذا كان العقل التمييزي مما يشترك به الناس جميعًا، الخاصة والعامة، فإنّ العقل التجريبي هو الفاعلية التي يختص بها أهل الرأي والأدب، وصنّاع المعتقدات الدينية والسياسية والثقافية. وإذا كان مجال فاعلية الأول هو العالم الموضوعي الحسي، فإن مجال فاعلية الثاني هو القضايا النفسية الذاتية؛ أي عالم الرموز الروحي الفردية والاجتماعية التي لا تكتمل إلا بالتجربة الطويلة، التي تستغرق زمنًا تدريجيًا، ربّما لا يحسّ به الأفراد.

ثالثًا : العقل النظري

اكتفى ابن خلدون في تعريفه العقل النظري، عند تعرضه للعقلين السابقين بالقول إنه «الفكر الذي يفيد العلم أو الظن بمطلوب وراء الحس، لا يتعلق به عمل». وحين شعر بالحاجة إلى مزيد من التوضيح، لطبيعة هذا العقل، فقد فضّل تأجيل الأمر، وأوكله إلى المختصين: «وبعد هذين مرتبة العقل النظري الذي تكفّل بتفسيره أهل العلوم».

إن ابن خلدون يتعمد تجاهل الكشف عن ماهية العقل النظري، ويحيل القارىء إلى مراجعة رأي أهل العلوم. لماذا يفعل ابن خلدون ذلك؟ ومن هم أهل العلوم هنا؟ ذلك ما سنراه فيما بعد. ويمكننا الآن أن نرسم المماثلة بين العوالم الثلاثة ومراتب العقل الثلاث لدى ابن خلدون بالشكل الآتي:

نوع العقل	مجال فاعليته
العقل التمييزي	العالم الحسي
العقل التجريبي	العالم النفسي والرمزي
العقل النظري	العالم الروحي والملائكي

ابن خلدون وابن رشد

على الرغم من كثرة إشارات ابن خلدون إلى ابن رشد في «المقدمة»، إلا أنه لم يشرْ إليه في «التعريف» إلا مرة واحدة، أسقط فيها اسمه متعمدًا. ففي حديثه عن أبي عبدالله محمد بن عبد السلام المغربي وعلاقته بالشريف الحسني العلوي يرد النص الآتي: «زعموا أنه كان يخلو به في بيته، فيقرأ عليه فصل التصوف من كتاب الإشارات لابن سينا، لمّا كان هو أحكم ذلك الكتاب على شيخنا الآبلي، وقرأ عليه كثيرًا من كتاب الشفاء لابن سينا، ومن تلاخيص كتب أرسطو (....)»(٥). هنا يوجد فراغ في الأصل. ألم يكن ابن خلدون يعلم أن ملخص كتب أرسطو هو ابن رشد؟ ألم يكتب هو نفسه في «المقدمة» النص الآتي:

«وأمّا ابن رشد فلخص كتب أرسطو وشرحها متبعًا غير مخالف»؟ من الواضح أن ابن خلدون يتعمد تجنب ذكر أية علاقة شخصية يمكن أن تربطه أو أحد أساتذته بواحد من الفلاسفة، تمامًا كما تجنب ذكر الرازي والطوسي، مع أنه ألّف كتابًا في شبابه من وحيهما، وأشار إليهما في المقدمة بعد ذكر ابن رشد مباشرةً، دون أدنى تلميح إلى كتابه السابق.

هل يعني هذا أنه ألّف كتابًا من وحي ابن رشد أيضًا، أصرَّ على طريقته أن يخفيَ الإشارة إليه؟ لا تحتاج هذه المسألة إلى مزيد من التدقيق: لأن صديقه ابن الخطيب يذكر بصريح العبارة أنه «لخص كثيرًا من كتب ابن رشد»(٦).

لقد جعلت هذه العلاقة المغيبة بين الفيلسوفين عددًا من الباحثين المعاصرين يذهبون فيها مذاهب متناقضة. يقول ناصيف نصار: «لا نجد تحت قلم ابن خلدون أيَ مؤشر أكيد يسمح لنا بالافتراض أنه عرف فكر ابن رشد التوفيقي المعروض في كتاب «فصل المقال» وكتاب «مناهج الأدلة». أما فكر ابن رشد السياسي، فيبدو أن ابن خلدون لم يعرف منه شيئًا». ويستخلص من ذلك أنه «لا يبدو من الجائز عدّ ابن خلدون مكمّلاً مباشرًا للفلسفة اليونانية العربية، وهذا لا يلغي كون فكره واقعًا تحت تأثير هذه الفلسفة، وإنما يعني أن فكره لا يرتكز على معطياتها الأساسية نفسها، ولا يتجه الاتجاه نفسه الذي سارت فيه. إنّ ثقافة ابن خلدون الفلسفية لم تطرح أمامه وجهًا لوجه القضية الشائكة المتعلقة بالتعايش بين الفلسفة والشريعة، وإنما طرحت أمامه قضية قيمة الفلسفة من حيث هي نتيجة للنظر العقلي»(٧). في حين يستخلص د. عبد الرحمن بدوي من إشارة ابن الخطيب تناقض ابن خلدون في فترتي الشباب وكتابة «المقدمة»، ويتساءل: «ترى أيّ عامل كان له أثره في هذا التناقض الصارخ في موقف ابن خلدون؟ يلوح أن منحنى تطوره قد

سار من النزعة العقلية في عهد الشباب، وأوائل الكهولة إلى النزعة اللاعقلية في حدود الخمسين»(٨).

يبدو لنا أنَّ ابن خلدون قد تشبع بمؤلفات الفلاسفة في شبابه، ولا سيّما الفارابي وابن سينا وابن رشد، في قضايا الميتافيزيقا ونظرية النفس والعقول، وغير ذلك، ولكنه عاد بعد مرحلة «المقدمة» إلى نقدها نقدًا لاذعًا، دون أن يتخلص من تأثيرها فيه تمامًا.

أهل العلوم

ولكن من هم «أهل العلوم» الذين أحال إليهم ابن خلدون شرح فكرة العقل النظري؟

يذكر ابن خلدون في فصل «العلوم العقلية وأصنافها» من «المقدمة» أنها تسمى علوم الفلسفة والحكمة. وبعد استعراض تاريخ هذه العلوم عند الكلدانيين والفرس يقدّم سلسلة نسب هذه العلوم عند اليونان: «واتصل فيها سند تعليمهم، على ما يزعمون، من لدن لقمان الحكيم في تلميذه بقراط [اقرأ: سقراط] آلدن، ثمّ إلى تلميذه أفلاطون، ثمّ إلى تلميذه أرسطو، ثمّ إلى تلميذه الاسكندر الافروديسي وثامسطيوس وغيرهم». وحين انتقلت الفلسفة إلى العرب المسلمين برز عددٌ من الفلاسفة «من أكابرهم في الملّة أبو نصر الفارابي، وأبو علي ابن سينا بالمشرق، والقاضي أبو الوليد ابن رشد، والوزير ابن الصائغ بالأندلس، إلى آخرين بلغوا الغاية في هذه العلوم»(٩).

إذا أسقطنا الثلاثة الأُول وابن الصائغ معهم: لأن إضافتهم فخرية، فإنَّ سلسلة نسب هذه العلوم العقلية ستكون أرسطو — الاسكندر الافروديسي — ثامسطيوس.

الفارابي — ابن سينا — ابن رشد.

لكن كيف يرفع ابن خلدون الاسكندر الافروديسي وثامسطيوس إلى منزلة أرسطو؟ ولماذا يتجاوز عددًا آخر من فلاسفة اليونان ممن ترجمت أعمالهم إلى العربية؟ لا بدَّ أن هناك «موضوعة» واحدة تجمع بين هؤلاء الفلاسفة، مع نظرائهم من الفلاسفة العرب، وتسوغ هذه السلسلة النسبية. في تقديري أنَّ هذه الموضوعة هي قضية «مراتب العقل».

لقد كتب الاسكندر الافروديسي - من بين كتب ورسائل كثيرة يشرح بها أفكار أرسطو - رسالة سمّاها «في العقل على رأي أرسطو طاليس» ترجمها إلى العربية إسحاق بن حنين(١٠)، وفيها ذهب إلى أن العقل لدى أرسطو على ثلاثة أنواع: العقل الهيولاني، والعقل بالملكة، والعقل الفعّال. وقد عدّ العقل الهيولاني باقيًا ببقاء البدن، فاسدًا بفساده. ثم جاء ثامسطيوس، فعدَّه جوهرًا غير قابل للفساد. وفي «شرح كتاب النفس» حاول ابن رشد التوفيق بين الرأيين. وذهب إلى أن العقل بالملكة (أو العقل المستفاد) يعمل وسيطًا بين

العقل الهيولاني الذي هو بالفعل دائمًا وبين العقل الفعّال الذي هو بالقوة دائمًا.

ومن هنا فإنّ العقل بالملكة يكون أحيانًا بالقوة، وأحيانًا بالفعل، ولهذا يُسمّى مستفادًا. فهو يستطيع أن يتصل بالعقل الفعال ويستفيد منه الكمال. «ذلك أنّ الكمال الطبيعي ينجم عن حصول الملكات النظرية القصوى في النفس. أمّا هذا الكمال الإلهي فينجم عن إضافةٍ ما، سُمّي العقل من جرّائها مستفادًا. فكأنّ الاتصال الذي يبلغه الإنسان، عند بلوغه هذه المرتبة، «موهبة إلهية». مع ذلك، يأخذ ابن رشد على الصوفية مذهبهم في الاتحاد. فهم لم يدركوا هذه المرتبة، بل أدركوا من ذلك أشياء شبيهة بها، وذلك لتفريطهم بالمعارف النظرية في طلبها(١١).

يسبغ ابن خلدون في فصول «المقدمة» الأولى على عوالمه الثلاثة، العالم الحسي الجثماني، وعالم النفس الرمزي، وعالم الملائكة الروحاني، العلاقة الفلسفية التي يضفيها ابن رشد على العقول الثلاثة: «ثمّ إنّا نجد في العوالم على اختلافها آثارًا متنوعة. ففي عالم الحس آثار من حركات الأفلاك والعناصر. وفي عالم التكوين آثار من حركة النموّ والإدراك تشهد كلها بأنّ لها مؤثرًا مباينًا للأجسام، فهو روحاني، ويتصل بالمكوّنات، لوجود اتصال هذا العالم في وجودها، وذلك هو النفس المدركة والمحركة.

ولا بدّ فوقها من وجود آخر يعطيها قوى الإد راك والحركة، ويتصل بها أيضًا ويكون ذاته إدراكًا صرفًا وتعقلاً محضًا، وهو عالم الملائكة»(١٢).

من الواضح أن ابن خلدون يسترد أفكار ابن رشد ويموه عليها بمصطلحاته الخاصة. فكما عدّ ابن رشد العقل الهيولاني بالفعل دائمًا، كذلك يرى ابن خلدون العالم الحسّي والملكة الذهنية اللازمة لإدراكه. ومثلما عدّ ابن رشد العقل الفعال مجردًا دائمًا يستوي فيه العقل والعاقل والمعقول، كذلك يرى ابن خلدون العالم الروحاني إدراكًا صرفًا وتعقلاً محضًا يتحد فيه العقل والعاقل والمعقول. أمّا عالم النفس، فهو شأنه شأن العقل المستفاد لدى ابن رشد، الوسيط بين العالمين، فيكون مرة بالفعل ومرة بالقوة. فالنفس الإنسانية «ذات روحانية موجودة بالقوة من بين سائر الروحانيات، وإنما تخرج من القوة إلى الفعل بالبدن وأحواله. وهذا أمرٌ مدرك لكل أحد»(١٣).

وليس معنى هذا أن البدن هو الذي يخرجها من القوة إلى الفعل، ولكنه المحلّ اللازم لإخراجها. هذا التماثل في البنية، لا الوظيفة، يدفع ابن خلدون إلى مهاجمة مَنْ يختلف معهم. ولكنّه بدلاً من أن يهاجم الصوفية - كما فعل ابن رشد - وينفي فكرة اتصالهم بالعقل الفعّال أو العالم الروحاني،

فإنه يهاجم العرافين: «وأما العرافون فهم المتعلقون بهذا الإدراك، وليس لهم ذلك الاتصال، فيسلطون الفكر على الأمر الذي يتوجهون إليه، ويأخذون فيه بالظن والتخمين، بناءً على ما يتوهمونه من مبادىء ذلك الاتصال والإدراك، ويدّعون معرفة الغيب، وليسوا منها على الحقيقة»(١٤).

مهما تماثلت النظريتان في البنية، ظلتا مختلفتين في الوظيفة. لقد كان ابن رشد يفكر في توظيفها لحلّ المشكلات في المعرفة، بينما كان ابن خلدون يريد توظيفها لحلّ المشكلات في المصلحة.

حدود العقل

هل يستوعب العقل النفس كلها لدى ابن خلدون؟

هنا ينفصل ابن خلدون انفصالاً بائنًا عن ابن رشد؛ لأن هذا الأخير يوسّع من وظيفة العقل في النفس و«يتضح بالدليل الفلسفي أنّ في النفس عند ابن رشد جزءًا واحدًا قابلاً للمفارقة أو الخلود، هو العقل بقسميه: الهيولاني والفعّال»(١٥)، بينما نجد ابن خلدون يقلّص دور العقل إلى حدّ كبير، ويرى أنه وظيفة محضة من وظائف النفس. فالعقل التكليفي، مثلاً، وهو قوّة من قوى النفس تابعة للعقل التجريبي، هو «علومٌ ضرورية للإنسان يشتد بها نظره، ويعرف أحوال معاشه واستقامة منزله». ويصرّ ابن خلدون دائمًا على تكرار أن الله خلق العقل للإنسان: لكي يدرك به العلوم والصنائع فقط، لا لكي يتصل من خلاله بالعوالم العلوية. وبالتالي فإنّ العقل الإنساني محدودٌ بحدود عالم المعاش الطبيعي. فكما خلق الله لكل حيوان من الحيوانات جهازًا دفاعيًا يساعده على البقاء، فأعطى السموم للأفاعي، والمخالب للضواري، والأجنحة للطيور، أعطى الإنسان العقل. وهو جهازٌ محدود بحدود العالم الحسي. ومن هنا يظهر خطأ من يستعمله للبحث في العقائد الغيبية أو الميتافيزيقية؛ لأنّ هذه العقائد «لا رجوع فيها إلى العقل ولا تعويل عليه.. لأن العقل معزولٌ عن الشرع وأنظاره».

العقل التجريبي

يعيش الإنسان في وسطه الثقافي والاجتماعي محتاجًا إلى غيره؛ إذ لا تمكن حياة المنفرد من البشر، ولا يتم وجوده إلا مع أبناء جنسه. وينتاب هذا الوجود نازعان: نازعٌ اجتماعي يدفعه إلى التعاون مع بقية الأفراد، ونازعٌ فرديّ يدفعه إلى التنافس معهم. وفي كلتا الحالتين لا بدّ من انتظام الأفعال وترتيبها على «وجوه سياسية وقوانين حكمية». وهذه القوانين تدرك كلها بالتجربة التي تتراكم في ذات الفرد حتى تتحوّل إلى

ملكة راسخة. العقل التجريبي، إذن، يصحح نفسه بالتجربة باستمرار، وهو البؤرة التي تلتقي فيها هموم الفرد بهموم المجتمع، بحيث تراكم لدى كليهما خبرة مكتسبة عبر الزمن. يصف د. عبد السلام المسدي النزعة التجريبية لدى ابن خلدون بوصفها إرضاءً لضغطين متزامنين، هما ضغط الحاجة، وضغط الرغبة بقوله: «إنّ قانون الحاجة هو المحصلة الفيزيائية لقوتين ضاغطتين: قوة الاقتضاء الخارجي، وقوة النزوع الداخلي، فالأولى تستجمع الحاجة المتسلطة على الإنسان بوصفها تحديًا لوجوده، والثانية تشكّل مسعى الإنسان إلى الاستجابة الطبيعية»(١٦).

إن وظيفة العقل التجريبي في تيسير المصلحة هي التي تجعله قرينًا بالزمان. لذلك يؤكد ابن خلدون على أنّ العقل التجريبي كفيلٌ بحلّ جميع المعضلات المتعلقة في مجال فعاليته بما تسعه التجربة من الزمن. وهو يشرح المثل السائر «مَنْ لم يؤدبه والداه، أدبه الزمن»: بأن مَنْ لم يتعلمْ من أبويه، وبضمنهما المشيخة والأكابر، لا بدّ أن يتعلم من التجارب على توالي الأيام، فيكون الزمان بمنزلة معلمه ومؤدبه.

من ناحيةٍ أخرى، لكون هذا العقل وسيطًا، من حيث البنية، بين العقلين الآخرين، فإنه يتردد دائمًا بين النفي والإثبات: لأنّ كلاً من العقلين الآخرين يجتذب إليه الجزء القريب من الوسط الرابط بين الطرفين. وهكذا تجعل بنية هذه العقل منه، إضافة إلى وظيفته، بحاجة دائمة إلى الزمن معيارًا لتأكيد مصداقيته.

الفأر العملاق

لكي يوضح ابن خلدون قصور العقل التجريبي عن إدراك الوقائع اللامتناهية، يذكر قصة تكذيب الناس لابن بطوطة فيما رواه من قصص البذخ والترف لدى ملوك الهند. ويمثل عليها بعد ذلك بقصة «ابن الوزير الذي اعتقله السلطان». وخلاصة القصة أن أحد السلاطين اعتقل وزيره وابنه الصغير، وبقي الاثنان في السجن، حتى كبر الولد، ولم يكن قد رأى أو سمع بالغنم أو البقر أو الإبل، لأنه لم يشاهد في السجن من الحيوانات سوى الفأر. وحين فطن، صار يسأل عن اللحوم التي يأكلها، فيقول له أبوه: هذا لحم الغنم. لكنّه لعجزه عن إدراك الغنم، كان يتخيلها على هيئة الفأر. وكذلك الحال مع البقر والإبل. لأنّ من طبيعة العقل التجريبي أن يقيس الغائب على الشاهد، دون أن ينتبه إلى خطئه، فيقيس الأغنام والأبقار والإبل التي لم يشاهدها على فئران السجن الصغيرة.

يماثل د. علي الوردي بين قصة «الفأر

العملاق» هذه وقصة «نهر الجنون» المعروفة، حيث ألقي في أحد الأنهار عقار يبعث على الجنون. فشرب أهل القرية كلهم منه عدا الملك. فصار أهل القرية يتهامسون بأنّ الملك صار مجنونًا، وأنه يجب خلعه. فاضطرّ الملك أن يشرب من ماء نهر الجنون، ليكون عاقلاً مثلهم. وبهذا استطاع أن يحتفظ بعرشه. يقول د. الوردي: «إن ابن خلدون يشير إلى خطأ بعض الناس الذين يحاولون مخالفة العادات السائرة حيث يرونها غير صالحة، فيتخذون عاداتٍ أخرى أصلح منها في نظرهم. وهم إذ يفعلون ذلك يرميهم الناس بالجنون. وفي هذا خطرٌ عليهم، وربّما فقدوا ما لديهم من جاهٍ وسلطان»(١٧).

يبدو لنا أنّ قصة «الفأر العملاق» أوسع من ذلك؛ لأنها تشمل مخالفة العادات المألوفة في المجتمع، وتزيد عليها في نقد طبيعة العقل التجريبي. وهي تذكرنا من حيث البناء والمضمون بقصة «الكهف» في جمهورية أفلاطون، حيث أُوثق مجموعة من الناس في كهفٍ منذ الطفولة، بسلاسل ثقيلة بحيث لا يستطيعون نهوضًا ولا حراكًا ولا التفاتًا، وأُديرت وجوههم إلى داخل الكهف، فلا يملكون إلاّ النظر أمامهم، فصاروا يرون على جدار الكهف أمامهم ظلال الناس وأشباح الأشياء التي تسقطها نار موقدة أمام الكهف. ولمّا كانوا لم يروا في حياتهم سوى الأشباح، فقد توهموها أعيانًا، وصاروا يقيسون، مثل ابن الوزير في حكاية الفأر العملاق، الغائب عن أعينهم بالشاهد أمامهم على جدار الكهف(١٨).

أراد أفلاطون بهذه الحكاية أن ينقد العقل التجريبي، ويبرهن على صحة المثل والنماذج الخالدة، في حين أراد ابن خلدون بها أن يبرهن على العكس، وهو قصور العقل عن إدراك الغائب عنه. وإذا استعدنا تمييز ابن خلدون، بين «السبب النجومي» المحلّق في الفضاء، و«السبب الأرضي» اللصيق بهذا العالم، فنستطيع القول إن أفلاطون كان يريد أن يقدّم تفسيرًا «نجوميًا» لبنية هذه الحكاية، بينما قدّم ابن خلدون تفسيرًا «أرضيًا» لاشتغالها.

لوح العقل الأبيض

المعرفة، إذن، ليست تذكرًا للمثل، كما يرى أفلاطون، ولا اتصالاً بالعقل الفعّال، كما يرى الفلاسفة. بل هي حصيلة التجربة الاجتماعية المتغيرة.

لقد أعطى الله العقل التمييزي للإنسان ليتميز به عن بقية الحيوانات، وأعطاه العقل التجريبي: ليفهم به عالمه، ويذلل الصعاب التي تقف في طريقه، كما أعطاه العقل النظري: ليحظى بتصوّر الموجودات في العوالم الأخرى. وجميع هذه المراتب العقلية

«كسبية» بطبيعتها: أي إنها كانت بعد أن لم تكن. والإنسان «قبل التمييز خلوٌ من العلم بالجملة، معدودٌ من الحيوانات»(١٩). ثمّ يحصل له الانسلاخ من الحيوانية والارتفاع إلى البشرية بمقدار استكماله للمعرفة في درجاتها الثلاث. فالإنسان - كما يقول ابن خلدون: «جاهل بالذات عالم بالكسب»، يولد وعقله صفحة بيضاء، ليس فيها معرفة قبلية، ثمّ تبدأ التجارب الكسبية بالانتعاش عليها؛ لترتفع به في سلَم الرقي من مرتبة الحيوانية إلى مرتبة الإنسانية. وبالتالي فإنّ المعرفة في جميع درجاتها معرفة تجريبية «كسبية»، أي مكتسبة بالتجربة الاجتماعية في العالم الفعلي الواقعي. إن احترام ابن خلدون للمعرفة العيانية الحدسية في التجارب الخارقة لا ينتمي إلى الجزء الخارق فيها، بل ينتمي إلى الجزء «التجريبي». ولهذا يحرص على التأكد من مصداقيتها تجريبيًا، بالمشاهدة أو الخبر، وليس استنادًا إلى قوانين عقلية كليّة.

العقل النظري

العقل النظري من طبيعة مختلفة، في رأي ابن خلدون؛ لأنه يتعلق بعالم الملأ الروحاني الأعلى. وفي العالم الروحاني ذوات مدركة نعلم وجودها من تلقينا آثارها في أنفسنا. وبسبب موقع العقل التجريبي وسيطًا بين العقل التمييزي والعقل النظري، فإنه يستطيع تصوّر طبيعة العالم الروحاني؛ أي إن العقل التمييزي يدرك، والعقل التجريبي يفهم، والعقل النظري يتلقى، والعقل التجريبي يحلل. وأبسط تصوّر ممكن للأرواح هي أنها ذوات مجردة عن المادة، وعقل صرف يتحدد فيه العقل والعاقل والمعقول، وكأن حقيقتها الإدراك والعقل فحسب. وبسبب هذا التجرد المطلق عن الزمان فإنّ الروحانيات لا تخضع لمعايير الإثبات الخارجية في دليل المطابقة، بل لا يمكن الاتصال بها إلاّ من وراء حجاب. ولا ينكشف هذا الحجاب إلا بالعيان والتجربة الحدسية التي لا يتوافر عليها إلا الأنبياء والأولياء والصوفية وذوو المواهب الخارقة (كالرؤية والكهانة والعرافة وغيرها). العقل النظري، بعبارةٍ أوضح، فعالية سلبية لا يمكن البرهنة عليها سلبًا ولا إيجابًا؛ لأنها تشترط غياب العقل التجريبي أصلاً. «أمّا ما يزعمه الحكماء الإلهيُون في تفصيل ذوات العالم الروحاني وترتيبها، المسمّاة عندهم بالعقول، فليس شيء من ذلك بيقينيّ؛ لاختلال شرط البرهان النظري فيه. لأنّ من شرطه أن تكون قضاياه أولية ذاتية. وهذه الذوات الروحانية مجهولة الذاتيات، فلا سبيل للبرهان فيها، ولا يبقى لنا مدرك في تفاصيل هذه العوالم إلاّ ما نقتبسه من الشرعيات التي يوضحها الإيمان ويحكمها»(٢٠).

الخبر والإنشاء

يميّز ابن خلدون، متابعًا السكاكي ومدرسته، بين الخبر والإنشاء(٢١). الجملة الخبرية «هي التي لها خارج تطابقه»، والجملة الإنشائية هي «التي لا خارج لها كالطلب وأنواعه». وسينقل ابن خلدون هذا التمييز نقلة مهمة يتحوّل بمقتضاها من مستوى البحث البلاغي الصرف إلى مستوى البحث المعرفي (الابستمولوجي). فالخبر تاريخيّ بالضرورة، ولهذا لا بدّ من إخضاعه للفحص العقلي التجريبي من حيث الإمكان المادي والمطابقة مع الخارج. في حين أن الأخبار الشرعية «تكاليف إنشائية» أوجب الشارع العمل بها حتى حصل الظن بصدقها. وسبيل صحة الظن الثقة بالرواة بالعدالة والضبط»(٢٢).

هنا نلاحظ اختلاف الملكة التي تتلقى الخبر عن الملكة التي تتلقى الإنشاء. فهي في الخبر، البرهان أو النظر أو العقل التجريبي، بينما هي في الإنشاء الظن. وقد رأينا كيف يزيّف ابن خلدون ادّعاءات الفلاسفة، ويصفها بأنها ظنون محضة و«أوهام» و«أغلاط» و«تزييف أقوال باطلة»، أي باختصار مجرّد «إنشاء» بلاغي لا دليل عليه.

إذن، ما الفرق بين الإنشاء الديني والإنشاء الفلسفي، ما دام كلا الإنشائين يفيد الظن فقط، ولا يقبل المطابقة مع الخارج؟

يجيب ابن خلدون أنّ الإنشاء الفلسفي لا يترتب عليه غير المعرفة الظنية، بينما تترتب على الإنشاء الديني مصلحة فعلية. فليس المقصود من الإنشاء الديني الإيمان وحده، بل حصول صفة منه تتكيف بها النفس. صحيحٌ أننا لا نجد الناس جميعًا بمنزلة واحدة في كيفية التسليم به. ولكنّ ذلك لا يحول دون ترسيخ العقائد التي يدعو إليها الإنشاء الديني بمرور الزمن. يقول ابن خلدون: «إنّ كثيرًا من الناس يعلم أن رحمة اليتيم والمسكين قربةٌ إلى الله، ويقول بذلك ويعترف به. وهو لو رأى يتيمًا أو مسكينًا لفرَّ منه واستنكف أن يباشره.. فهذا إنما حصل له من رحمة اليتيم مقام العلم، ولم يحصل له مقام الحال والاتصاف. ومن الناس من يحصل له مع مقام العلم والاعتراف مقامٌ آخر أعلى من الأوّل، وهو الاتصاف بالرحمة وحصول ملكتها. فمتى رأى يتيمًا أو مسكينًا بادر إليه، ومسح عليه، والتمس الثواب في الشفقة عليه.. وكذلك علمك بالتوحيد مع اتصافك به»(٢٣).

ليس المقصود من الإنشاء الديني، إذن، العلم وحده، بل العلم والاتصاف به، أي العمل المتكرر مرّات غير منحصرة: لأنّ ملكة أي شيء لا تحصل إلا بتكراره حتى يتحول إلى خاصية حالية، تؤدي مصلحةً ما في المجتمع، وهذه الخاصية أقرب إلى الطبيعة منها إلى العلم.

«فقد تبيّن لك من جميع ما قررناه أنّ المطلوب في التكاليف كلها حصول ملكة راسخة في النفس، يحصل عنها علم اضطراري للنفس». هكذا يكون للعقل النظري وظيفة نفعية يصبّ من خلالها بالنتيجة في خدمة العقل التجريبي. وهذا المعنى للمَلَكة بوصفها بنية تترسخ بالتكرار والتجربة هو الذي يحتاج إليه ابن خلدون في تصنيفه للعلوم والصنائع.

٢ - الطور الميتافيزيقي

وهو في نظر كونت تعديل محض للطور اللاهوتي، وهما يشتركان في خصائصَ عديدة. ففي هذا الطور الميتافيزيقي يريغ الإنسان إلى البحث عن العلل الأولى، والوصول إلى معرفة المطلق. لكنه يستبدل في هذا الطور بالعوامل الخارقة على الطبيعة «قوى مجردة يتصور أنها قادرة بنفسها على إحداث كل الظواهر المشاهدة»(٢٥).

٣ - الطور الوضعي

في هذا الطور يكتفي الإنسان «بالمعرفة النسبية»، معرفة الظواهر وعلاقاتها بعضها ببعض، وينبذ تجريدات الميتافيزيقا. فقانون الجاذبية الذي وضعه نيوتن هو نموذج التفسير في الطور الوضعي: إنه يفسّر مجموعة هائلة من الظواهر المتنوعة، لكنه لا يقول شيئا عن «الثقل» و«الجاذبية» كما هما في ذاتيهما، فهذه أمورٌ يمكن أن نتركها لتخيلات اللاهوتيين وتدقيقات الميتافيزيقيين»(٢٦).

تكمن خطورة قانون كونت في كشفه أنَّ الفكر الإنساني يمرّ في تطور عقلي، للمجتمعات من حالة معرفية إلى أخرى، وأن أشكال بناء المجتمع تتطور أيضًا، وأن هناك مماثلة بين خطي التطور في الفكر الإنساني وأشكال مجتمعاته. يقول كونت: «لا يمكننا إلا بتجريد ضروري أن ندرس التطور العقلي للإنسان بانفصال عن تطوره الزماني، أو أن ندرس الذات الإنسانية بدون مجتمع؛ لأن هذين التطورين، على الرغم من أنهما مختلفان، ليسا مستقلين، بل يضغط الواحد منهما على الآخر بتأثير متصل وضروري لكلٍّ منهما»(٢٧).

ويمكننا أن نرسم مخطط الأدوار الثلاثة بما يماثل مخطط مراتب العقل عند ابن خلدون:

تطور الفكر	اشكال بناء المجتمع
المرحلة اللاهوتية	المجتمعات البدائية
المرحلة الميتافيزيقية	المجتمعات الوسيطة
المرحلة الوضعية	المجتمعات الحديثة

يتمثل الفرق بين المخططين في طغيان فكرة «الزمانية» على مخطط كونت، وخلوّ مخطط ابن خلدون منها. فبينما يتحدث كونت عن مراحل متعاقبة في الزمان، يتحدث ابن خلدون عن مراتب متداخلة في مستوى التفكير الواحد. وبالتالي فإنّ ابن خلدون لا يقرن في مخططه بين الزمان ومراتب المعرفة؛ لأن هذه المراتب يمكن أن تتزامن معًا في مرحلة ثقافية معينة.

ويجد في التجربة أن بعض أفراد المجتمع يلجأ إلى المعرفة الحدسية (العقل النظري) وبعضهم يكتفي بالمعرفة التجريبية. ليس معنى هذا بالطبع أنه لا يربط بين المعارف والعقول وبين تطوّر أشكال المجتمع، بل بالعكس. وسنرى كيف يربط الظواهر المعرفية بالظواهر العمرانية في المجتمع ارتباطًا ضروريًا. وإذا فحصنا ملكة العلوم والصنائع لديه، فإننا سنجدها العقل التجريبي. لقد أخرج ابن خلدون العقل التمييزي، بوصفه خارجًا عن إطار الزمان والمكان والمادة، من دائرة الزمانية، واستبقى العقل التجريبي وحده مرتبطًا بالزمانية. وبالنتيجة، فإنّ درجة انفتاح العقل التجريبي ترتبط وحدها بأشكال بناء المجتمع، وصلة قرباه الضرورية من ناحيتي العمران والبداوة. وما لم يجد العقل التجريبي دفعةً إعجازية من العقل النظري، تبثّ فيه روحٌ عصبية دينية معينة، فإنّ تطوره سيظل متدرجًا خاضعًا لنسبة العمران في المجتمع.

الحواشي

١ – مقدمة ابن خلدون: ٨٨.

٢ – المصدر نفسه: ٣٢٣.

٣ – المصدر نفسه: ٤٢٤.

٤ – المصدر نفسه: ٣٩١.

٥– التعريف (الطبعة الملحقة بالعبر): ٧/٤٠٢.

٦ – مؤلفات ابن خلدون: ٣٩.

٧ – الفكر الواقعي عند ابن خلدون: ٤٢.

٨ – مؤلفات ابن خلدون: ٤٠.

٩ – مقدمة ابن خلدون: ٤٥٤.

١٠– شروح على أرسطو مفقودة في اليونانية ورسائل أخرى: ٣١ – ٤٢.

١١ – ابن رشد: ١١٠. وهناك رسالة صغيرة بعنوان: (الاتصال بالعقل الفعال) نشرت ملحقة بكتاب ابن رشد عن شرح كتاب النفس لأرسطو منسوبة لابن رشد، وأعاد نشرها د. ماجد فخري في كتابه ابن رشد: ١٨١ – ١٨٦. غير أن نسبتها لابن رشد موضع شك: لأن مؤلفها يخاطب فيها مَن سمّاه «مولاي وسيدي». ولذلك يرجح د. ماجد فخري نسبتها إلى ابنه أبي محمد عبدالله بن

رشد. ثم يضيف: «وليس في الرسالة شيء عندنا.. سوى هذه العبارة، يستدلّ به على أنها ليست من وضع ابن رشد جملة». ولا يبعد في رأينا أن تكون هذه الرسالة من تلخيص ابن خلدون في شبابه، ولعلّ المخاطب بها أستاذه الآبلي، كما فعل في تلخيصه لمحصل الرازي. غير أن إثبات ذلك يحتاج إلى مزيد من التوثيق الفيلولوجي ومعرفة تاريخ نَسْخ المخطوطة الأصلية. والجدير بالذكر أنّ هذه الرسالة تناقش رأيي الاسكندر الافروديسي وثامسطيوس وتوفّق بينهما. وكان المسعودي قد أشار إلى الثلاثة، إشارة سريعة لا تخلو من اضطراب (مروج الذهب ٢/٢٣٦). وفي الفوز الأصغر لمسكويه: ١٩٢ عند حديثه عن كتاب النفس لأرسطو أن «أجلة المفسرين اختلفوا في تفسيره، أعني الاسكندر وثامسطيوس ومن تبعهما: لأن كل واحدٍ منهما فهم عن الحكيم (أرسطو) غير ما فهمه «الآخر».

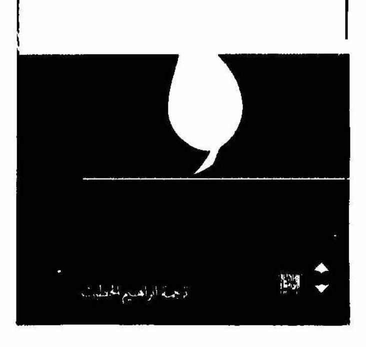
١٢ - مقدمة ابن خلدون: ٨٩.
١٣ - المصدر نفسه: ٩٧.
١٤ - المصدر نفسه: ٩٩.
١٥ - ابن رشد: ١١٧.
١٦ - مع ابن خلدون، قراءات: ١٦٥.
١٧ - منطق ابن خلدون: ١٩٤.
١٨ - الجمهورية لأفلاطون (ترجمة حنا خباز): ٢٠٦.
١٩ - مقدمة ابن خلدون: ٣٩٥.
٢٠ - المصدر نفسه: ٣٩٤.
٢١ - ابستمولوجيا الخبر بين المسعودي وابن خلدون، أبواب، العدد (١٦): ١٧٢.
٢٢ - مقدمة ابن خلدون: ٣٥.
٢٣ - المصدر نفسه: ٤٢٥.
٢٤ - عبقريات ابن خلدون: ٢٢٣.
٢٥ - محاضرات: ١/٩.
٢٦ - موسوعة الفلسفة: ٢/ ٣١٢ - ٣١٣.
٢٧ - الفلسفة والعلوم: ٢٠ بتصرف منا.

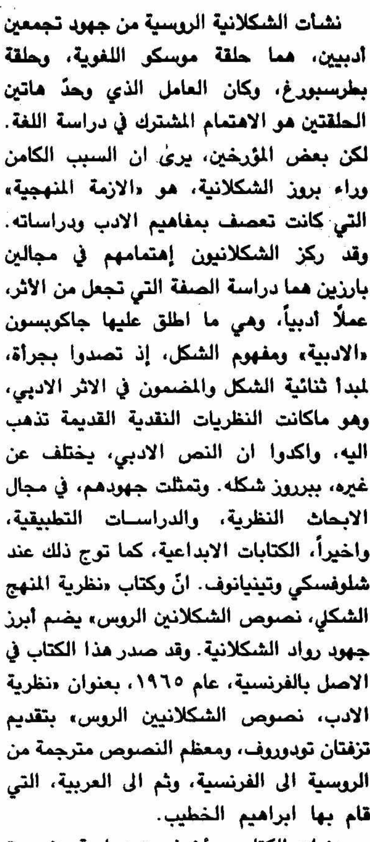
العراق
الأقلام
العدد رقم 6
1 يونيو 1987

■ كتب

نظرية المنهج الشكلي

■ عبدالله ابراهيم





نشأت الشكلانية الروسية من جهود تجمعين ادبيين، هما حلقة موسكو اللغوية، وحلقة بطرسبورغ، وكان العامل الذي وحدّ هاتين الحلقتين هو الاهتمام المشترك في دراسة اللغة. لكن بعض المؤرخين، يرى ان السبب الكامن وراء بروز الشكلانية، هو «الازمة المنهجية» التي كانت تعصف بمفاهيم الادب ودراساته. وقد ركز الشكلانيون إهتمامهم في مجالين بارزين هما دراسة الصفة التي تجعل من الأثر، عملاً أدبياً، وهي ما اطلق عليها جاكوبسون «الادبية» ومفهوم الشكل، إذ تصدوا بجرأة، لمبدأ ثنائية الشكل والمضمون في الاثر الادبي، وهو ماكانت النظريات النقدية القديمة تذهب اليه، واكدوا ان النص الادبي، يختلف عن غيره، ببرروز شكله. وتمثلت جهودهم، في مجال الابحاث النظرية، والدراسات التطبيقية، واخيراً، الكتابات الابداعية، كما توج ذلك عند شلوفسكي وتينيانوف. انّ وكتاب «نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانين الروس» يضم أبرز جهود رواد الشكلانية. وقد صدر هذا الكتاب في الاصل بالفرنسية، عام ١٩٦٥، بعنوان «نظرية الادب، نصوص الشكلانيين الروس» بتقديم تزفتان تودوروف، ومعظم النصوص مترجمة من الروسية الى الفرنسية، وثم الى العربية، التي قام بها ابراهيم الخطيب.

عنوان الكتاب، مأخوذ عن دراسة مشهورة لـ «إيخنباوم» بعنوان «نظرية المنهج الشكلي» كتبها عام ١٩٢٥، وتضمنها كتابه «أدب» الصادر عام ١٩٢٧.

قسم الكتاب على ثلاثة محاور أساسية، يسبقها تمهيد لتودوروف ويعقبها ثبت بالمصطلحات، وملحق توضيحي ذو اهمية كبيرة قام به المترجم.

وقد وضعت هذه المحاور تحت العناوين التالية:

«تاريخ وأبحاث» و «مفاهيم» و «في نظرية القصة».

يؤكد تودوروف في تمهيده للكتاب: «إننا ندين للشكلانية بنظرية أدب محضرة كان المفروض ان تلتئم، لسانا وفرضاً، بنظرية جمال هي نفسها جزء من مذهب انثربولوجي، وذلك مطمح صعب يكشف ان كل ادب حول الادب لايبلغ ان يخفي خلف غزارته الثرثارة القليل من المعرفة الذي يستمد منه عن الخصائص الملازمة للفن الادبي - ١٦».

ويستعرض في هذا التمهيد، جهود الشكلانين في مجال الدراسات اللغوية، والادبية، بعد ان رفضوا المقاربات الفلسفية والاجتماعية والنفسية.

واحتوى المحور الاول على دراستين: الاولى «نحو علم للفن الشعري» لجاكوبسون، والثانية «نظرية المنهج الشكلي» لأيخنباوم. ويكاد القارىء لايجد علاقة بين عنوان مقالة جاكوبسون الوجيزة ومضمونها، لانها، في الحقيقة، عرض لبدايات جهود الشكلانيين، وما تعرضوا اليه من إضطهاد بعد ذلك. وتنويه بجهودهم ليس الآ.

ويفتتح إيخنباوم (١٨٨٦ - ١٩٥٩) دراسته، قائلاً:

«أن مايسمى «المنهج الشكلي» لم ينتج عن بناء نظام «منهجي»، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس.

أما بالنسبة «للشكلانين» فليس المهم منهجاً للدراسات الادبية، بل منهج للادب كموضوع للدراسة - ٣٠». ويضيف «إنه من المهم أن نبّين كيف بدأ عمل الشكلانين، وكيف وفيم تطور - ٣٠».

ويرى إيخنباوم أن أولى المعوقات التي وضعت أمام المنهج الشكلي، هي أن اتباعه وخصومه، ينظرون اليه، على إنه «نظام ساكن» وتطلب هذا من الشكلانيين، البحث المتعمق في مجال الادب، ومحاولة وصفه، وقد فرض هذا المطلب، التمسك بمبادىء معينة، ومحاولة تطبيقها على المادة الادبية. وبذلك كانت جهودهم تقرب ان تكون نظرية في البحث والاستقصاء ووصف المظاهر الادبية.

ويؤكد ايضاً، ان مصطلح «المنهج الشكلي» يجب ان يفهم كمصطلح تاريخي، ولكن لايجب الاعتماد عليه كتعريف صالح، لأنه لا «الشكلانية»، ولا «المنهجية» كنظرية جمالية ونظام علمي محدد، هما اللذان، يميزان أتباع الشكلانية عن غيرهم بل رغبتهم في خلق علم أدبي مستقل إنطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الادبية فهدفهم الوحيد هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الادبي كما هو عليه. ويثبت إيخنبام المآخذ التي سجلت على الشكلانيين، واهمها الغموض الذي يلف آراءهم، وتجاهلهم لعلم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع. ويرجع ذلك الى ان دراساتهم إنصبت، بشكل أساسي، على تحليل النص.

وقد ظهروا في وقت كان «العلم الاكاديمي» مازال متمسكا بـ «القواعد البالية المستعارة من

علم الجمال وعلم النفس ومن التاريخ، وقد ساعد هذا على إنتشار وتقبل طروحاتهم، اضافة لما انجزه اللغوي الاثنولوجي الكسندر بوتبنيا (١٨٣٥ ـ ١٨٩١) الذي كان يرى ان «الشعر تفكير بواسطة الصور» وانه «لايوجد فن، وبصفة خاصة شعر، بدون صورة»، ومؤرخ الادب الكسندر فيسيلوفسكي (١٨٣٨ ـ ١٩٠٦).

وكان، بعد ان مهد الشكلانيون الطريق أمامهم، ان دخلوا في نزاع مع الرمزيين، يقول ايخنباوم «من أجل أن نخلّص من أيديهم الانشائية، فنحررها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية، ونقودها على طريق الدراسة العلمية للوقائع ـ ٣٤» ثم التقوا، بعد ذلك، مع المستقبليين، لأن الاخيرين، كانوا ضد الرمزيين. واستطاعوا أن يخلصوا الدراسات الادبية من اثقال العلوم الاخرى، فموضوع علم الادب، عندهم، يجب ان يكون دراسة «الخصيصات النوعية» للموضوع الادبي التي تميزه عن مادة اخرى. وكان جاكوبسون رائدهم في هذا المجال. بينما كانت المناهج الاخرى، تركب الادب من أطراف اخرى مثل الحياة الشخصية، وعلم النفس، والسياسية، والفلسفة. ويؤكد الشكلانيون، ان هذه الاطراف ماهي الا موضوعات لعلوم كثيرة ذات خصوصية واضحة.

وكان امام الشكلانيين، خطوة اخرى، وهي توجيه أبحاثهم نحو اللسانيات، في وقت كانت المناهج التقليدية تبحث في تاريخ الادب والثقافة، ويستعرض إنجازات باكونسكي وشلوفسكي وبيالي وبريك في مجال دراسة اللغة الشعرية، والاصوات ويعد مقال شلوفسكي «الفن كنسق»: «أشبه بميثاق للمنهج الشكلي، فقد فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل» ومن هنا، ينفصل الشكلانيون عن بوتبنيا، ويظهر الفرق بينهم وبين الرمزيين بصورة أوضح، عندما يقوم شلوفسكي، بتفنيد المبادىء الأساسية التي وضعها بوتبنيا «حول الصور، حول علاقة الصورة بما تشرحه». ويؤكد ان الصورة لاتعمل على تسهيل المعنى، انما تحاول خلق رؤيته. ويرى بديلاً عن الصورة في «نسق الافراد» او مايسمى بـ «الاغراب». ويثبت رأيه في اللغة الشعرية واللغة النثرية. وبدءاً بهذه المرحلة، يبدأ الشكلانيون بـ «تأسيس إطروحة مفادها إنه يجب دراسة الملامح النوعية للفن الادبي ـ ٤٣». وكان عليهم، بعد إن أرسوا بعض القواعد النظرية، ان يجعلوا إهتمامهم منصباً في مجال الدراسات التطبيقية، ولم تقف جهودهم عند الشعر، بل درسوا الحكاية والقصة، واحتلت دراسة البناء عندهم اهمية خاصة. وخاصة دراستي شلوفسكي «بسط المعنى» و «ترستام شاندي، لشتين، ونظرية الرواية». وقد حلل في الاولى رواية دون كيخوته، وفي الثانية رواية شتين المذكورة. وتدخل ضمن هذا المجال، دراسة إيخنباوم نفسه «كيف صيغ معطف غوغول» ويستعرض جهوده وجهود جاكوبسون في مجال دراسة الاصوات في الشعر، والايقاعات وعلاقتها بالنظم والنبر. ويخلص بعد أن يستفيض في ذكر أبرز انجازات الشكلانيين الى القول «ان تطور المنهج الشكلي، الذي حاولت تقديمه، قد حدث بشكل نمو متعاقب للمبادىء النظرية، ودون إعتبار ـ اذا شئنا القول ـ للدور الفردي لكل واحد منا... فمنذ البداية، أدركنا أن عملنا هو عمل تاريخي وليس عملاً شخصياً لكل منا بمفرده، وفي هذا تتجلى صلتنا بالعصر ـ ٦٧». وهكذا، جاءت دراسة إيخنباوم بمثابة خلاصة عامة لتطور المنهج الشكلاني.

وفي محور «مفاهيم» جاءت مقالات ثلاث، أولها «مفهوم البناء» ليوري تينيانوف (١٨٩٤ ـ ١٩٤٣) حيث يؤكد ان قمة صعوبتين تتعلقان بدراسة الادب، الاولى تتعلق بمادة الادب، والثانية ببناء الاثر الادبي، وينطلق في تعليل هاتين الصعوبتين، فيؤكد ان الاولى تعود الى كون الناقد يربط موضوع الدراسة الى وعيه العملي، ولهذا لايكتسب هذا الموضوع معناه الا من خلال هذا الارتباط. وتأتي الصعوبة الثانية عند التعامل مع عناصر البناء الفني، وخاصة عندما تعامل الشخصية على انها كائن حي. فوحدة العمل الادبي، تأتي من بنائه. لانها ليست كياناً تناظرياً ومغلقاً، بل هي تكامل «ديناميكي» له جريانه الخاص. ولما كان البناء، يعتمد على عناصر معينة، فيجب بالضرورة، أن تتوازن عناصره، فأرتقاء عنصر ما، يؤدي الى تغيير العناصر الاخرى. ويرى جاكوبسون في مقاله «القيمة المهيمنة»، إن المراحل الاولى للبحث الشكلاني، كانت تحليل الخصائص الصوتية للاثر الادبي، ومشاكل الدلالة في إطار نظرية الشعر، فالمهيمنة عنده هي بؤرة الاثر الادبي، لأنها تحكم وتحدد العناصر الاخرى، وتقوي تلاحم بنيته.

وفي مقالته الثانية «عن الواقعية في الفن» يتساءل جاكوبسون: «ما هي الواقعية، بالنسبة لمنظر الفن؟» ويجيب «إنها تيار فني وضع لنفسه هدفاً، نسخ الواقع باكثر مايمكن من الامانة». ويلاحق تطور هذا «المصطلح» وبعد أن يستعرض المدارس التي اهتمت بالواقعية، ويؤكد ان للواقعية أكثر من مستوى، فيمكن ان ينظر اليها من زوايا عدة، ومن هنا، جاءت قيمتها الكبيرة في الفن والادب. وفي المقال المشترك الذي كتبه مع يتنيانوف «مشاكل الدراسات الادبية واللسانية» يتبين أثر مدرسة جنيف ورائدها دروسوسير، في مجال الدراسات اللغوية، ـ التي كانت شرارة إنطلقت منها الدراسات الادبية الحديثة ـ

يبدأ إيخنباوم محور «في نظرية القصة» بدراسته القيمة «حول نظرية النثر» بأشارة للكاتب الالماني لودفيج (١٨١٣ ـ ١٨٦٥) الذي كان مهتماً بالدراما الشكسبيرية، الذي يؤكد، إن هنالك شكلين سرديين، طبقاً لوظيفة الحكي، الاول هو عملية قص الحدث، ويعتمد الاخبار عن الحدث، وفيه يتوجه الراوي الى المستمعين، فيكون الحكي هنا أحد العناصر التي تحدد الأثر الادبي، والثاني السرد المشهدي، حيث تأتي أهمية الحوار بين الشخصيات في الصدارة، ويتخيل المتلقي انه يشارك الشخصيات في افعالها، وهذا النمط من السرد متأثر بالمسرح. لأعتماده على الحوار، واعطاء أهمية كبيرة لتقديم الوقائع بشكل حي.

ويرى ايخنباوم، أن الشعر يختلف عن النثر، لأن القصد منه، دائماً، أن يكون ملقى، بينما تكون معظم الاشكال النثرية بحاجة الى اللغة المكتوبة. وهكذا، فالنثر يتميز بكونه مكتوباً، والشعر ملقى. وتعدد الاشكال في النثر، طبقاً لتعدد انماط السرد، والذي يؤكد هذا، التطورات التي حصلت في فن القص. بدءاً من الخرافة والاسطورة ثم الملحمة، وصولاً الى تطورات الرواية الحديثة. فـ «الديكامرون» ـ مثلاً ـ يوصل فيها الراوي الأحداث، بكلمات بسيطة، متجنباً الوصف المسهب، والشخصيات المركبة، والحوار الفلسفي.... الخ.

وهكذا الامر بالنسبة لرواية المغامرات، لكن التطورات الجوهرية التي حصلت في فن الرواية، جاءت في القرن التاسع عشر، عند كل من ديكنز وبلزاك ودوستويفسكي وتولستوي،

عندما طغىٰ الوصف، والتحليل والحوار عندهم، على الخط الحكائي، وهكذا أخذت الرواية تبتعد عن أصولها «الحكائية» وتغرو مزيجاً من الحوارات والاوصاف والتأمرت.

ويرىٰ إيخنباوم أن القصة القصيرة تختلف اختلافاً جذرياً عن الرواية، فهما

«شكلان أحدهما أجنبي عن الآخر بصورة عميقة، ولهذا فهما لايتطوران في ادب معين، في نفس الوقت، ولابنفس الدرجة من القوة ـ ١١٢».

ويثبت عدة اختلافات جوهرية بين القصة القصيرة والرواية .

فالرواية عندهُ شكل « تلفيقي » ، أما القصة القصيرة ، فهي شكل أساسي . والرواية أتت من التاريخ والأسفار ، أما القصة فقد جاءت من الخرافة ، ومن الأحدوثة . وتُبنى القصة علىٰ قاعدة تناقض ، وتهتم بـالاختصار والخلاصة ، ولا يكون ذلك في الرواية . وهناك تقنية إبطاء الحدث في الرواية وهو مالا نجده في القصة القصيرة ، لأحتواء الرواية على حبكات متوازية ، فانّ البناء فيها يستدعي أن تختم بـ « لحظة إضعاف» وليس لحظة تقوية . وتكون خاتمتها متوقعة ، عكس القصة القصيرة ، وتمثل النهاية في الرواية إنحداراً ، وتكون وقوفاً عند القمة في القصة القصيرة .

ويستعرض بعد ذلك تطورات القصة ، والرواية في امريكا .

ويكاد شلوفسكي يقترب كثيراً في دراسته الشهيرة «بناء القصة القصيرة والرواية» الىٰ إيخنباوم ، لأنه يحاول استخلاص السمات التي تميز الاشكال القصصية ، ثم يركز على الاختلافات بين القصة والرواية ، ويرجع عنده الاختلاف ، الى كون الاولى تتطور الى ذروة نهائية ، أما الرواية فينتهي مسارها قبل النهاية ، بل ان بعض الروايات يكون سردها مفتوحاً ، بحيث تكون الحبكة الرئيسة غير منظمة ، وغير مسيطرة على العناصر الفنية. مما توحي إنها يمكن ان تكون رواية لانهاية لها. وتكون نهاية القصة القصيرة بمثابة الحل، حيث تحل جميع العقد المطروحة. بينما تكون نهايات بعض النصوص الروائية مفتوحة ، ويولي شلوفسكي تقنية القصة القصيرة والرواية إهتماماً كبيراً ، وخاصة التوازي في بناء الحدث.

ويعود إيخنباوم في دراسته «كيف صيغ معطف غوغول» ليقدم دراسة تطبيقية ويرىٰ أن قصص غوغول تحتوي مادة غنية لدراسة السرد. فالحكاية عندة فقيرة، أو بعبارة إيخنباوم «ان التركيب، لدىٰ غوغول، لايتحدد بواسطة المبنىٰ الحكائي، فهذا المبنىٰ يكون فقيراً دائماً أو لاوجود له البته ـ ١٥٤» لأن غوغول ينطلق من وضع ساخر يكون منبهاً لتطور السخرية بموازاة السرد، وهذه صفة تميز معظم قصصه.

ثم يدرس الانساق الرئيسة للحكي في قصة «المعطف» مركزاً علىٰ الصيغ البلاغية، خاصة الجناس الذي كان غوغول شغوفاً به. إضافة الىٰ الاصوات والايقاعات، كما نجد ذلك في إسم الرئيس في القصة.

وتؤلف دراسة توماشفكي (١٨٩٠ ـ ١٩٥٧) «نظرية الاغراض» خاتمة هذا الكتاب. ويفترض توماشفكسي، في مجال نظرية الاغراض، إفتراضة التالي) «ما من عمل فذ كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض ـ ١٧٥». بل ان الغرض يجعل العمل الادبي موحد البناء فالغرض مؤلف من عناصر غرضية صغيرة قد وضعت في نظام معين. وقد تضمنت هذه العناصر حسب نمطين أساسين: أما الالتزام بمبدأ السببية أو التخلي عن هذا المبدأ.

ففي الحالة الاولى تكون بأزاء اعمال ذات مبنىٰ كالقصة القصيرة والرواية والملحمة، وفي الحالة الثانية نكون إزاء أعمال لامبنىٰ لها، أي نصوص وصفيه كالشعر الوصفي أو الغنائي أو التعليمي.. الخ..

ويناقش توماشفسكي، قضيتين غاية في الاهمية في مجال النثر، هما المتن الحكائي الذي يعرفه بأنه «مجموع الاحداث المتصلة فيما بينها» والمبنىٰ الحكائي الذي يتألف من نفس الاحداث، لكنه يراعي نظام ظهورها في الأثر الادبي.

ويتألف الغرض من وحدات غير قابلة للتفكك وصولاً الى جملة غرضية، حيث يسمىٰ، آذاك، هذا الغرض حافزاً، لابمعناه في الدراسة المقارنة. فالحافز ذو اهمية كبيرة في المبنىٰ الحكائي الذي ما هو الا صياغة فنية للاحداث. والحوافز في الاعمال الادبية امـا تكون متعارضة، اي يمكن حذفها دون أن تتأثر الروابط السببية التي تنظم الاحداث، أو تكون حرة، اي يمكن الاستغناء عنها دون الأخلال بالتتابع الزمني والسببي للاحداث، وفيما يخص المتن الحكائي (الحكاية) فتبرز أهمية الحوافز المشتركة. أما في المبنىٰ الحكائي (الشكل الفني للحكاية) فتبرز أهمية الحوافز الحرة، لأنها تهيمن على بناء العمل الفني.

وبعد ان يبين أنماط السرد، وهما الموضوعي والذاتي، يتطرق الىٰ أنساق الحوافز تبعاً لطبيعتها أو خاصيتها، وهي عنده التحفيز التأليفي والواقعي والجمالي.. ويربطها بفن ظهور الشخصيات في العمل الابداعي، فارتباط حافز معين بشخصية يشد انتباه القاريء وهكذا يمكن أن يكون وصف البطل بصورة مباشرة أو في إطار وصف ذاتي. فالاول يتم من قبل الكاتب أو الشخصيات، والثاني بواسطة الاعترافات التي يقوم بها البطل.

ويختتم توماشفسكي دراسته عن الانواع الادبية، حيث يؤكد إن النوع يعرف من أنساقه، وهكذا تتحدد ملامح الانواع الادبية من أنساقها المهيمنة، أي البارزة والانواع تنمو، وتزداد غنى، وتتفاعل فيما بينها، فقد لانجد تقارباً واضحاً بين رواية المغامرات ورواية لدوستويفسكي، ومع ذلك فانّ الأثرين الفنين فيهما انساق متماثلة، وهما يحملان كثيراً من ملامح نوع آخر هو الملحمة، لأن الانساق التي تفرض التماثل تتفاعل بصورة دائمة، وتنمو، وقد يتفكك النوع الادبي، كما في المسرح ـ على سبيل المثال ـ حيث انقسمت الكوميديا الىٰ كوميديا خالصة، وتراجيكوميديا، تولد عنها المسرح المعاصر. ويدعو توماشفسكي الى ضرورة «إنجاز منهج وصفي لدراسة الانواع» فالاعمال الادبية موزعة على طبقات شاسعة، تتمايز فيما بينها، وتنقسم علىٰ أنماط عديدة ان الدرس النقدي، الذي تقدمه الشكلانية في مجال دراسة القصة ذو أهمية كبيرة، وخاصة في مجال السرد والبناء، وهو ما إستفادت منه المدارس النقدية الحديثة التي إهتمت مباشرة بدراسة النص الادبي وتحليل عناصره.

المغرب
آفاق
العدد رقم 1
1 يناير 1993

نقد الشعر في المغرب الحديث وأفق المقاربة التأويلية في خطاب نقد النقد

■ سعيد الحنصالي

مقدمات عامة

قليلة هي الدراسات التي جعلت من نقد النقد موضوعًا لها، وحتى في حال وجود هذه الدراسات، فإن بنيتها ظلت سجينة المنظور الانطباعي أو الحكم، ويشكل نقد الشعر حالة أكثر خصوصية إذ لم يحظ إلا بنزر يسير لا يفي بغرض استجماع مقاييس تأويلية تستطيع الدخول إلى جوهر هذا الخطاب وتفكيك مكوناته والخروج بتركيبات ونتائج دقيقة.

سأحاول في هذه الورقة أن أقدم تركيبًا لموضوعات الكتاب ومحتوياته(1)، أردفها بملاحظات حول قيمة هذا العمل من النواحي التوثيقية والمعرفية والتأويلية.

أنطلق بدءًا من مقدمات عامة:

1- إن كل ممارسة نقدية هي ممارسة تأويلية أساسًا.

2- الممارسة التأويلية كما أفهمها في هذا السياق وكما أنعت بها نسقية هذا العمل تختلف عن التأويل كمفهوم معياري يهتم بالحكم بدل الفهم، وبالإسقاط العشوائي بدل الإنصات والتحليل المتأنيين.

3- تكمن وظيفة التأويل في إنتاج وفهم ثم في اقتسام دلالات محددة مع قراء آخرين.

4- بهذا المعنى يكون تأويل نص ما على حد تعبير ماريو ڤالديس Mario Valdés، هونهج الطريق المفتوح من قبل النص ونقل هذه التجربة(2).

أسعى من خلال هذه المقدمات إلى إقامة تقابل بين الخطاب المدروس- نقد الشعر - والخطاب

الدارس -نقد النقد- عبر بسط أسئلة هادفة إلى استخلاص الخلفيات والتوجهات التي حكمت كلا الخطابين والتي أختزلها إلى ما يلي :

1- ما هي الأسس المعرفية المتحكمة في النص النقد المغربي الحديث؟

2- ما هي اتجاهات النقد في المغرب ومن أين كانت تستقي أصولها؟

3- كيف تعامل خطاب نقد النقد مع هذه الخطابات : كيف قرأها و من خلال أي وجهة ابيستمولوجية؟

تضم هذه الأسئلة بشكل جزئي نفس المقدمات التي دفع بها ما نكينو لإرساء قواعد تشكل الخطاب وحواره مع البنيات الخطابية المحاقلة له في الزمان والمكان(3) :

1- كيف ينشأ الخطاب ويتبنين داخل كلية منسجمة وفي فضاء فكري متجانس.

2- كل خطاب يتلقى هو يته من حضور مضر أو جدالى لخطاب آخر.

3- لن يكون هناك احتجاج على مستوى النصوص دون هذه إلاحالة على الآخر.

4- يجسد التناص في نفس الآن ما ينشط التغيز التاريخي وما يشكل في مقابل هذا الآخر هوية عائلية خطابية، الشيء الذي يضمن له انسجامًا داخليًا متينًا.

من خلال هذه المقدمات العامة وهذه التقابلات أخلص لما هو خاص.

يتضمن الكتاب حسبما أعتقد ثلاث حكايات :

ح1 : النص الشعري الغائب إلا من بعض الشذرات الإستشهادية.

ح2- النص النقدي : بؤرة العمل.

ح3- خطاب نقد النقد أو الخطاب الواصف.

تشترك هذه الحكايات في كونها مارست تأويلاً على نص سابق وتختلف في كون منظورها التأويلي توزع بين :

أ- التأمل والعلاقة المباشرة مع الطبيعة والعالم.

ب- الحكم النقدي والتوزيع بين هيمنة الصوت المشرقي وإشكالية الهوية.

ج- التأويل النقدي واستلهام نظرية الخطاب.

طبعًا لن يكون لنا تعامل مع الحكاية الأولى لأنها حكاية متضمنة في الخطاب النقدي وليس من مهام الكتاب مساءلتها مباشرة.

يبقى لنا أن نتوقف عند الحكايتين الأخيرتين :

ا- أصول ومقومات الخطاب النقدي في المغرب

يقدم لنا كتاب (نقد الشعر في المغرب الحديث) للأستاذ عبد الجليل ناظم رؤية شمولية ونسقية

لوضعية النقد في الفترة الزمنيةالمدروسة ما بين 1930- 1956 والتي يمكن أن نستخلص سماتها العامة فيما يلي :

1) لقد ظهر النقد في هذه الفترة كخطاب له خصوصيته وحضوره عاكس لملامح المرحلة من بحث وتصادم ومواجهة مع الواقع الثقافي المغربي والواقع الثقافي العربي والواقع الثقافي الغربي .

2) لم يؤسس هذا النقد نظرية أومنهجًا بل أعاد إنتاج القيم بمرجعية غامضة تنفي تاريخية الإبداعات وتهمِّش الاختلافات والفروق، وبالتالي تعطي قيمة مطلقة للقيم الأدبية والنقدية .

3) نشأهذا الخطاب في سياق إجتماعي وسياسي له خصائصه المتمثلة في النضال ضد المستعمر وفي محاولة بناء ثقافة وطنية لها مميزاتها . ومن ثمة تحكمت في نشوئه مسألتان :

الأولى : الحضور المضمر لخطاب الشرق من خلال صلة المثاقفة الضرورية في هذه المرحلة من النهضة (هيمنة الشرق باعتباره نموذجًا أصليًا تجديديًا سابقًا) .

الثانية : حضور إشكالية الهوية من خلال البحث عن خصوصية مغربية دالة في مقابل الخصوصية المشرقية المهيمنة .

نقرأ في (ص 76) :

«يبدو أن خطاب النقد في مرحلة النهضة لم يكن مجرد صدى لما يروج في الشرق العربي، بل كانت تحكمه الإنشغالات الآتية للنخبة، التي تداخل اهتمامها بقضايا الشعر والأدب مع قضايا التحرير، وقد كانت قراءة شوقي والمتنبي سعيا إلى تأسيس معرفة رمزية للشرق العربي، تتطابق مع مستوى التطور الاجتماعي والثقافي» .

4) تتداخل في هذا النقد الوظيفتان السياسية والأدبية حيث " من الصعب، والكلام للمؤلف، الحديث عن نقد بالمعنى الخالص، فالنقاد هم أصلاً سياسيون ورواد النهضة على الواجهة السياسية هم أيضا روادها على الواجهة الثقافية والنقدية " (ص 32) .

من خلال هذه السمات العامة، وتفاديا للسقوط في أشكال معينة للنقد الإيديولوجي، استلهم صاحب الكتاب مقومات نظرية الخطاب لمقاربة الأنماط الممكنة للخطاب النقدي في المغرب، بما تعنيه هذه النظرية من تفكيك للخطاب من حيث عناصر إنتاجه وشروطها خصوصًا ما ينسجم مع السياق الفكري والشعري . يقول (ص 14) :

«إن الخطاب من الناحية المنهجية ليس واقعًا حدسيًا، بل هو نتيجة عملية بنائية تمكننا من اقتراح نماذج محددة بوضوح ومختلفة فيما بينها . . . إن قواعد الخطاب تدخل فيها المقومات اللغوية إلى جانب طبيعة المتحدثين وظروفهم الاجتماعية والأدوار التي يقومون بها» .

تأسيسًا على ما سبق تمَّ تصنيف الخطاب النقدي في المغرب إلى ثلاث (متداخلة ومتمايزة في آن) :

أ) **خطاب التاريخ** : أهم خصائصه :

* الشعر يساهم في / و يتابع حركة التاريخ .
* رغبة المؤرخ من خلال الشعر في الربط بين الماضي والحاضر .
* فحص السياق الإجمالي للنص ومطابقته مع معطيات الحدث التاريخي .
* تَصْنيف النص في إطار مرجعي تراثي أو غير تراثي .
* البحث عن تطابق النص مع نماذج غائبة (قديمة - تراثية- غربية أو شرقية) .
* النص مرآة لصاحبه وللعصر .

ب) **خطاب السجال** : خصائصه هي :

* توجيه الدلالات وتحويلها حسب مقصدية الناقد لأنه هو وحده يصنع المعنى .
* توظيف الزمن بشكل يتضافر مع المقصد المباشر للنص النقدي .
* نقد معياري يتتبع مواطن الخلل والزلل : يتحدث الناقد عن تصوراته وآماله ثم يعقب ذلك بإرسال النصائح والواجبات ثم ينتهي إلى إرسال النعوت والأحكام .
* إظهار انفعال الشاعر عن مضمون جماعته وإخلاله بمتطلباتها .
* تهميش الشعر والشاعر والاتجاه إلى القارئ بمعايير لا تتصل مباشرة بالنص .
* ممارسة سلطة نصية تهمل قوة النص لتلتقي بالخطاب السياسي والإيديولوجي .

ج) **خطاب التأويل:**

* يبدأ بمجرد أن يفترض الناقد أن النص يمتلك معنى مودع داخله وأن هذا المعنى في حاجة إلى شرح أو تحليل أو تصنيف .
* ليست التآويل كلها متساوية بل ترتبط بما يسمى بالدائرة التفسيرية للفهم والاعتقاد، ومن هنا تعدد المقاربات والنص واحد .
* خطابات عصر النهضة على هذا المستوى انحصرت في محاولة تأسيس نشاط ثقافي ضمن اتجاهات ثلاث :

+ **التأصيل** : تأصيل قاعدة انطلاق الأمة المغربية ثقافيًا وأدبيًا .
+ **التوفيق** : التكيُّف مع الأفكار الجديدة والتقليدية معًا، وبالتالي إلغاء المرجعية القارة وسيادة الذوق والانطباع وتشتت بؤرة التحليل .
+ **الواقع** : تأويل النص على ضوء علاقته المادية بالواقع والبحث عن شروطه الاجتماعية والثقافية والتحليل الإيديولوجي .

وسواء كان الخطاب سجاليّا أو تاريخيًا أو تأويليًا فإن استراتيجية النقد تميَّزت بتحويل الخطاب النقدي إلى تمركز ذات الناقد العارفة التي تبتعد عن إنتاج المعرفة النقدية إلى إسقاط الإشكاليات السوسيو ثقافية دون ارتباط بالنص.

وبسبب هذا الموقف الهادم من طرف النقَّاد فقد حصل توتر عنيف بين الفرقتين نشأت عنها خطابات متصارعة بين الشعراء والنقاد، لكل منها إيجابياته وسلبياته. ونلخص معالم هذا الصراع فيما يلي:

النقاد:

لقد كان للنقاد في هذه الفترة دور إيجابي في الدفاع عن النقد كمفهوم له أصوله (نموذج القباج والوزاني)، وذلك من خلال ربط الثقافة المغربية بالتراث العربي والتنبيه إلى دور النقد في الأدب العربي في الشرق كما عند القباج، ومن خلال التأكيد على أهمية القراءة الفعَّالة والتنبيه إلى دور السياق في الاستعمال الأدبي كما عند الوزاني.

لكن هذا النقد بالمقابل وقف حجر عثرة أمام إمكانية التجديد الحقيقي في الشعر:

+ فالناقد قد يمتلك سلطة نقدية تتحول إلى حكم دون أن يمتلك تصوراً منسجماً لقضايا النقد والأدب.

+ القول بأرستقراطية المعرفة (الوزاني).

+ تبني دعوة الإصلاح.

+ ضرورة تمثيل الشعر للنموذج السلفي (شوقي... الشرق /المتنبي... التراث).

من خلال هذه الأوضاع تم وضع معايير للحكم تتمثل في ضرورة تحليل النص بخصائص الطبع والصدق والبناء- عمود الشعر والاحتفال الخطابي، فكانت النتيجة وقوع هذا النقد في الكثير من المغالطات:

1- أحيانا كانت صور الشعراء إيحائية تفترض تحليلاً بلاغيًا سياقيًا، إلاَّ أن النقاد من منظورهم اللغوي الجامد رفضوها لأنها تمس ثبات اللغة ومعياريتها وخصائصها التواصلية الصرفة.

2- التناقض بين القول بالدور التسجيلي للشعر والدعوة إلى تخليصه من القوالب الجامدة.

3- غياب التأمل النظري وسيادة الأحكام العامة.

4- تبني مفهوم عبقرية اللغة وتهميش أهمية الاستعمال السياقي.

5- التأكيد على المضمون وإهمال رؤية النص من الداخل لصالح سلطة الناقد.

الشعراء:

واجهوا هذه الأزمة من خلال دفاعهم عن الشعر باعتباره قيمة جمالية وفنية، فشخصوا نقد

النقاد في كونه يتسم بسلطة الحكم عبر القول بالخطأ والصواب، وبسلطة الأخلاق عبر الوعظ، وبسلطة الدين عبر القول بالحياء والحشمة.

وتبدو إيجابية موقفهم في كونهم:

+ وعوا بالمأزق الذي يواجهه الإبداع فكان نقدهم تعبيرا عميقا عن قلق المثقف والشاعر أمام القضايا الإبداعية والاجتماعية.

+ قالوا بأن التجديد مرتبط بالغرب وبأن الأدب المغربي هو في النهاية أدب إنساني وبأن هناك استحالة وجود إبداع في إطار لا يأخذ بالحضارة الغربية بمرجعها اليوناني.

+ وضعوا مقومات الإبداع في مفاهيم:

أ- **الفردية**: بما تعنيه من حرية وفطرة وبساطة ورفض تقليد التعبير الجماعي.

ب- **الجمال**: بما يعنيه من إهمال للغائية والقول بالمتعة والعاطفة.

ج- **الخيال**: الفرق بين التقليد والتجديد يكمن في مدى حضور أو غياب القوة التخييلية التي تصنع المعنى الشعري وبالتالي إدراك القصيدة على أنها مجاز.

إلاَّ أن كل هذه المواقف النابعة من تصور مضاد لمواقف النقاد ظلت متأرجحة بين الامتداد للتيار الوجداني والانقطاع عنه بسبب هيمنة مسألة الأغراض المنافية للتجديد.

بهذا المعنى فإن:

أ- الشعر المغربي كما قال محمد برادة (ص 75) كان يحتذي نموذج البارودي وشوقي وحافظ لفرز المفاهيم السياسية والاجتماعية والأدبية التي كانت تشكل محور الحركة الوطنية.

ب- محاولة التأسيس في عمومها إعادة إنتاج للخطاب السياسي كما كانت محاولة لتأكيد القيم الذاتية في مواجهة الخطاب الجماعي.

II خطاب نقد النقد وأُفق المقاربة التأويلية

تُمكننا هذه التركيبات التي قدمنا الآن من وضع اليد على القيمة التي يكتسيها هذا العمل من المناحي التوثيقية والمعرفية والتأويلية كما سلف الذكر.

هكذا أرى أن هذا الكتاب تميَّز بخصوصيات أذكر منها:

1- إعادة النصوص إلى الذاكرة المعاصرة وبالتالي قراءتها عبر أسئلة الحاضر.

2- بناء تصور منسجم لمحاولة التأسيس التي اشتغل بها الرواد والتي تبدو وكأنها محاولات لا رابط بينها.

3- إقامة حوار نقدي يستهدف البحث عن نماذج تحليلية قادرة على مساءلة الإبداع في إطار مرجع معرفي متماسك وملائم يراعي خصوصية الموضوع وطبيعة علائقه المعرفية والتاريخية (. . .) وبالتالي خلق قراءة مغايرة تبتعد عن الانطباعية والسجالية وترتاد النص الأدبي بعمق فكري يكفل الإنتاجية والخصوبة.

4- الإشارة إلى هيمنة عنصر المثاقفة مع الشرق (خطاب النهضة العربية) بشكل سلبي بسبب ضعف البناء الثقافي العام وتخلفه عن الشرق والغرب، ثم استمرار البنية التقليدية في فعلها الثقافي وبالتالي غياب البعد النظري على مستوى النسق.

كل هذه الخصوصيات والتي لا يمكن للمتتبع أن يلمسها ألا داخل صفحات الكتاب وعبر إنصات لأنماط القراءة التي مارسها المؤلف، جعلتني أتلمس أفقا لمقاربة تأويلية أبرز عناصرها الانسجام بالمعنى الهرمنوطيقي للمصطلح، أي باعتباره "مقياسًا للحقيقة، ذلك أن مظهرًا من خطاب ما إذا كان ينشد إهمال التناقض فعليه أن يؤول انطلاقًا من انسجام الكل" (4).

بهذا المعنى، وإنطلاقا من هذه الفرضية التي رافقتني أثناء القراءة، استنتجت ما يلي:

إذا كان مانگينو قد تحدث عن قدرة ذات نظام خطابي(5) تميز المتكلم البشري في مقابل القدرةالفطرية التي قال بها شومسكي- التي تنحصر في إنتاج الجمل- فإنني أرى الأمر في سياق هذا البحث يتعلق بقدرة ذات نظام تأويلي، دون أن أقصد بالقدرة التأويلية إنتاج أحكام قيمة أو أحكاماً إيديولوجية أو إسقاط هجوم الذات على الموضوع أو استباق التقويم قبل التفهيم، إن ما أقصده بهذه القدرة هو القوة الاحتجاجية في التعرية عبر سيرورات التفكيك والتركيب والتتميم قصد بناء الانسجام الذي عاقته ثغرات الانقطاع والتنقل بين الموضوعات والسعي إلى موسوعية الكتابة داخل هذا الخطاب النقدي الذي حكمته أوضاع اجتماعية وثقافية وسياسية وتاقافية فرضت خلفياتها عليه وحكمت توجهه بشكل أو بآخر.

وحين أستعمل هنا لفظ التعرية فانا لا أعفيه حتى من المعنى الجيولوجي، ذلك أن مسافة الزمن التي فصلت بين إنتاج هذا الخطاب وإعادة إنتاجه في خطاب نقد النقد، أي بين الإنتاج والتلقي الواصف ألبسته طبقات سميكة من الجمود والارتكان في الرفوف أوحتى بعض أصناف القراءة الإيديولوجية التي لم تكلمه بقدر ما عاقت تكليمه وأسقطت خلفياتها عليه، لذلك كان لزامًا على خطاب جديد يقول براهنية السؤال وبنشدان المعرفة وبتحيين هذه الكتابة داخل منظورنا التاريخي والزمني والإبستمولوجي، وبالكشف بدل التعتيم، وبالجهر بدل التستر، أن يختزل رُكامًا من الإرسابات التي ظلت عالقة بجسد هذا الخطاب وتعريتها وإعادة الحياة إليه عبر استنطاق ما كان يريد فعلاً قوله، وعبر فهم آليات إنتاجه والظروف التي تحكمت فيه سلبًا وايجابًا.

ااتركيب

أخيرا أُركِّبُ كل ما سلف ذكره حول أهمية هذا العمل في ملاحظتين :

1- دعوته إلى تأسيس نشاط تأويلي ينتج عنه تهميش الوظيفة النقدية التي تسعى إلى إبراز الأحكام فقط، وتبني مقتضيات، الاستدلال الخطابي واستلزاماتها : للخطاب أصول نشأ عنها وجَّهت طبيعة اشتغاله وأصناف هذا الاشتغال وساهمت في خلق نتائج ذات حصوصية تستجيب للمنظور الذي تشكلت تماثيله بأنواعها المختلفة.

2- الكتاب لم يقدم فقط توثيقاً أو تركيباً أو تأويلاً لجمل أنماط الخطاب النقدي في المغرب حول الشعر، ولا قدم فقط عملاً استدلاليًا يمكن من خلاله استخراج الثوابت من المتغيرات الخاصة بما تشترك فيه هذه الخطابات من مواقف وما تختلف، إنه فضلاً عن هذا وذاك تحيين لهذا الخطاب ضمن منظور معاصر : شمولي ونسقي يجعل المهتم أو القارئ أو الباحث قادرين على إدراك الأنسقة الخفية التي تحكمت في نشوئه وتشعبه بطريقة دون أخرى. وبالتالي تفرض نفسها علينا مسألتان :

أ- ضرورة ترك الأحكام المطلقة التي لا تراعي المسافات الزمنية والأوضاع السوسيوثقافية المتحكمة في إنتاج فترة تاريخية ما.

ب- ضرورة ممارسة التأويل المشروط بقوانين النسبية واستحضار السياق التداولي والموضعة التاريخية والاقتضاء الزمني وتجانس الفضاء الفكري العام(6).

وهذه أشياء عبَّرت عنها فصول الكتاب كما عبَّرت عنها خاتمته بوضوح (ص121) «نلاحظ أن الخطاب النقدي والشعري قد دخلا معًا في تجربة خصبة ومعقدة كانت حصيلة لما يسمى بعصر النهضة، وهي معاناة واجه فيها الشعر والنثر مظاهر الغزو الأجنبي، كما واجه وضعية الانحطاط والتأخُّر الزمني، فكان الرفض والقبول محوران أساسيان في خطاباتهم تتأثر بكل المعطيات والملابسات المحيطة بهم، وهذا أمر يجعل من ريادتهم نموذجا لما يمكن أن تعانيه هذه الريادة من تعثر وفشل، لا يمكن بأي حال أن نعتبرها مجرد صدى سلبيا لما يجري في الشرق العربي».

وأختم هذه القراءة بسؤالين بديا لي ضروريان :

الأول : ماهي دلالة العنوان المحايد؟ هل هو محاصرة للموقف الإيديولوجي أو قيد للعنونة أم هو فتح لباب التتميم على مصراعيه؟

الثاني : هل يمكن أن ننتظر جزءاً ثانيًا لهذا الكتاب يستنطق المراحل اللاحقة لنقد الشعر بالمغرب، خصوصاً وأن انفتاح النقد المغربي على أدوات إجرائية (شعرية وسيميائية) كان مسبوقًا بفترة سيادة نقد جمع بين الواقعية والبنيوية وتوسَّط بذلك العقد بين التقليد وما بعد الحداثة؟.

هوامش

1- عبد الجليل ناظم:
نقد الشعر في المغرب الحديث
دار توبقال للنشر. 1992

2- Mario Valdés
De l'interprètation- P. 275
in. théorie litteraire (ouvrage collectif)

3- Dominique Mairgueneau
Gènèse du discours
Ed. Pierre Mardaga (1984)

4- FERNAND HALLYN
l'hèrménentique .P. 316
in. Introduction aux études litteraires
méthodes du texte
(ouvrage collectif)
Ed. Duculot. Paris Gemblont (1987)

5- مانكينو. مرجع مذكور.

6- نستحضر هنا مفاهيم منتمية إلى الحقل البلاغي والتداولي دون الخوض في تفاصيلها، وقد بدت لنا ثاوية وراء التوجه العام للكتاب سواء صرح بها أم لم يصرح، بحيث لا يمكن للمتخصص إلا أن يستشف ذلك أثناء القراءة المتفحصة.

نقد النقد

تزفيتان تودوروف
ترجمة: سامي سويدان

اللغة الشعرية الشكلانيون الروس

عرض: أحمد طه

كتاب «نقد النقد» لـ«تودوروف»، يمثل منهجاً خاصاً في الكتابة النقدية، يختلط فيه ما هو فكري وعلمي، بما هو نفسي وذاتي فهو سيرة حياة فكرية، تتحاور فيها النظريات والأفكار، بدلاً من الأحداث والوقائع المعيشية، وتتبع أهمية هذا الكتاب، فيما يطرحه مؤلفه الذي أمضى أكثر من ربع القرن ناقداً ومفكراً وباحثاً في المجلس الوطني للبحوث العلمية في فرنسا، ومدير مركز الأبحاث للفنون واللغة، فقد أثر تودوروف في مسار النقد وعلوم اللغة والأدب في فرنسا منذ قدم إليها مهاجراً في عام ١٩٦٣، فمن طريقه عرفت فرنسا نصوص الشكليين الروس كما كتبها روادها، في كتاب بعنوان «نظرية الأدب» قدم له تودوروف بالشرح والتحليل، ثم قدم كتابات ميخائيل باختين إلى اللغة الفرنسية أيضاً، بالإضافة إلى كتبه وأبحاثه العديدة ومنها:

- الأدب والدلالة
- ماهي البنيوية
- مدخل إلى الأدب الفنتازي
- شعرية النثر
- نظرية الرمز
- أنواع القول
- الرمز والتأويل
- ميخائيل باختين المبدأ الحواري.

وفي كتابه الأخير «نقد النقد»، يذكر تودوروف القصد من كتابة مثل هذا الكتاب بأنه معالجة موضوعين متداخلين:

• الأول: معاينة الكيفية التي تم فيها التفكير بالأدب والنقد في القرن العشرين لتكوين فكرة صحيحة عن الأدب والنقد.

• الثاني: تحليل التيارات الأيديولوجية الكبرى لهذه المرحلة ومعرفة أي موقف أيديولوجي كان أكثر رسوخاً وتماسكاً من المواقف الأخرى.

بمعنى آخر، فهو يسعى إلى مواجهة العدمية ـ في الأعمال النقدية ـ بدون الإنقطاع عن العلمية، وهو يحاول مراجعة أفكاره هو أولاً عن طريق ممارسة نقد ذاتي صريح وواضح في محاولة لإشراك القارىء معه وذلك بهدم الحاجز بين القراء ـ كمتعلمين ـ وبين الكتاب ـ كمعلمين ـ

وخطورة الكتاب تتمثل فى مراجعة تودوروف لكثير من الأفكار التى تحمس لها فى السابق مما يذكرنا بشواهد عديدة سابقة لمثل هذه المراجعات ــ أو النقد الذاتى الفكرى ــ لمجموعة من كبار المفكرين والنقاد والفلاسفة منهم : سارتر ــ آلتوسير ــ جارودى وأخيراً تودوروف ، مما يشكل « ظاهرة » فى الفكر الفرنسى خاصة ، والأوربى عامة ، تشمل مختلف نواحى المعرفة بداية من الأدبيات السياسية وانتهاء بالأفكار الفنية والنقدية .

• • •

الشكليون الروس :

رغم أهمية تراث الشكليين الروس ، باعتباره الأساس العلمى لإنجازات العلوم اللسانية ، والمناهج البنيوية فى القرن العشرين ، ورغم أن أفكارهم سرعان ما إنتشرت فى سائر حقول العلوم الإنسانية ــ وخاصة العلوم التى تدرس اللغة والأدب ــ إلا أن نصوصهم الأصلية ظلت مجهولة ، حتى فى موطنها لعدة عقود ، حينما تم بعثها ــ بعد تطويرها ــ فى الستينيات فى الاتحاد السوفيتى خاصة فى جامعة « تارتو » وقبل ذلك فى أمريكا على يد « رينيه ويلك » و« أوستن وارن » فى كتابهما « نظرية الأدب » ١٩٥٦ ، وفى فرنسا تم التعرف على نصوصهم مباشرة عن طريق تقديمها وترجمتها بواسطة «تزفيتان تودوروف » فى كتاب ضم مجموعة من أهم الأبحاث الشكلية التى كتبها رواد الحركة من أعضاء حلقة موسكو اللسانية التى تكونت ١٩١٥ وحلقة سانت بطرسبورغ « لينينجراد » ، وكان كتاب تودوروف بعنوان « نظرية الأدب » أيضاً وصدر بالفرنسية عام ١٩٦٥ .

• • •

تودوروف والشكليون الروس :

فى كتابه « نقد النقد » ــ رواية تعلم ــ يعيد تودوروف التعرض للشكلية من خلال الفصل الأول من الكتاب وعنوانه [اللغة الشعرية ــ الشكلانيون الروس] ، حيث يوجه إليهم نقداً مريراً ، واصفاً أياهم فى البداية بـ (هذه الجماعة الخاصة) وهو يروى لنا أن موقفه منهم مر بثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : اكتشاف أنه يمكن الحديث عن الأدب بطريقة مبهجة ، غير موقرة ، مبتكرة ، وذلك من خلال التعامل مع « التقنية الأدبية » [وقد قادنى هذا الأفتتان إلى البحث عن نصوصهم الواحد تلو الآخر (ولم يكن ذلك دائماً أمراً سهلاً) ثم إلى ترجمتها إلى الفرنسية] .

المرحلة الثانية : الإعتقاد بأن كتاباتهم تحتوى مشروعاً « نظريا » على وشك التكوين يتناول « الشعرية » فى اللغة والأدب وأن كان غير متماسك بسبب اشتراك أكثر من مؤلف فى كتابته .

المرحلة الثالثة : بدأ تودوروف ينظر إلى الشكلية [كظاهرة تاريخية : لم يعد مضمون آرائهم هو الذى يهمنى ، وإنما منطقهم الداخلى وموقعهم فى تاريخ الأيديولوجيات] .

وفى هذا الفصل من كتاب « نقد النقد » يتبنى « تودوروف » هذا المنظور تجاه الشكليين [قاصراً أياه على جزء بسيط من نشاطهم ألا وهو تعريفهم للأدب أو بالأحرى ــ كما يقولون ــ « للغة الشعرية »] . رغم ما تضمه أدبياتهم من التعريفات العديدة للشعرية .

يستعرض تودوروف مقولات الشكليين عن تعريف اللغة الشعرية التى يحددها « جاكوبسكى » بأنها « التى تتراجع فيها الغاية العملية إلى موقع خلفى (رغم أنها قد لا تزول تماماً) وتحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلة ، لأن اللغة الشعرية تجد تبريرها (وبالتالى كل قيمتها) فى ذاتها ، إنها لذاتها غاية ذاتها ، ولم تعد وسيلة ، انها إذن مستقلة أو أيضاً ذاتية الغائية كما يعرفها « شكلوفسكى » قائلاً « تتميز اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالطابع المحسوس لتركيبها ، ويمكن الإحساس بالمظهر الصوتى أو المظهر التلفظى ، أو أيضاً المظهر الدلالى للفظ وأحياناً ليست بنية الكلمات هى المحسوسة وإنما تركيبها ، انتظامها » .

تزفيتان تودوروف
نقد النقد
رواية تعلم
ترجمة: د. سامي سويدان
مراجعة: د. ليليان سويدان

ويعلق « تودوروف » على هذه التعريفات للغة الشعرية قائلاً « أن القول بأن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية الغائية ، يرجع إلى إعطائه تعريفاً وظيفياً : بما يقوم به أكثر من تعريفه بما هو عليه ، فما هى الأشكال التى تتيح لهذه الوظيفة أن تتحقق ؟ وبناء لأى شىء يجرى التعرُّف إلى لغة تجد غايتها (وقيمتها) فى ذاتها ؟ » .

ويتحاور « تودوروف » مع الشكليين ، فيأتى بإجابات ــ من واقع كتاباتهم ــ على تساؤله السابق ، حيث يرى الشكليون أن اللغة التى لا تحيل إلى أى شىء خارجها هى اللغة التى ترفض المعنى أو « لغة ما بعد العقل » وفى هذا الصدد يقول « جاكوبنسكى » [فى الفكرة الألسنية المنظومة ، تصبح الأصوات موضوع انتباه ، إنها تكشف عن قيمتها المستقلة ، وتبرز فى الحقل الواضح للوعى] .

ويرد « تودوروف » قائلاً : ولكن هل تبقى اللغة التى ترفض المعنى مع ذلك لغة ؟ ألا يعد اختزال اللغة إلى موضوع فيزيائى

خالص طمساً للسمة الأساسية فيها ، بإعتبارها صوتاً ومعنى ، حضوراً وغياباً فى الوقت نفسه ؟ ولماذا نحصر انتباهنا بما ليس إلا ضجة وحسب؟».

ثم يورد « تودوروف » حجة أخرى لدحض مقولات الشكليين فيقول : تحقق اللغة الشعرية وظيفتها الذاتية الغائية (أى غياب أى وظيفة خارجية) بكونها أكثر نسقية من اللغة العلمية أو اليومية . إن العمل الشعرى هو خطاب زائد الأنباء ، حيث يستقيم كل شىء فيه ، بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيّل إلى مجال آخر .

ولا يكتفى « تودوروف » بذلك بل يرد مقولات الشكليين عن اللغة الشعرية إلى أصولها فى جماليات «كانط» و«كارل فيليب موريتز» و«شليغ» و«أوجست ويلهلم شليغل» حالياً أياهم عنصرى الجدة والإبتكار ، ويورد هذه الفقرة لـ« شليغل » لتأكيد فرضيته :

كلما كان الخطاب نثرياً ، كلما فقد نبرته الغنائية ، واقتصر على الترابط الجاف ، إن وجهة الشعر هى تماماً عكس ذلك ، وبالتالى ، كى يعلن الشعر أنه خطاب غايته قائمة فى ذاته ، وأنه لا يخدم أى أمر خارجى ، وأنه يحدث فى تتابع زمنى محدد بموضع آخر ، عليه أن يشكل تتابعه الزمنى الخاص ، على هذا النحو وحسب سيتم إخراج المستمع من الواقع وسيوضع فى تعاقب زمنى خيالى ، وسيدرك تقريباً منتظماً من التتابعات ، وزناً فى الخطاب نفسه ، من هنا هذه الظاهرة المدهشة للّسان الذى يتخلص عن قصد ، فى ظهوره الأكثر حرية — عندما يستعمل كلعب صرف — من طابعه التحكمى الذى يسيطر عليه بصلابة من ناحية أخرى ، ويخضع لقانون غريب ظاهرياً عن مضمونه . هذا القانون هو الوزن ، الإيقاع ، النظم .

ثم يعيد تودوروف نسب الشكليين — مرة أخرى — إلى الرومانتيكيين ، ويرى كدليل على ذلك أن جاكبسون فى كتاباته الأولى كان يورد دائماً اسمين مفتاحين لهذه المرحلة من حياته الفكرية هما : مالارميه ونوفاليس ، وهما من عمد الرومانتيكية سواء لجماليات الأول أو المؤلفات الثانى التى أسست للايديولوجية الرومانتيكية .

* * *

يخصص تودوروف الجزء الثانى لبيان مدى تناقض أفكار الشكليين وتعريفاتهم للفن ، فبعد أن يبين مدى تمسكهم بالشكل كوسيلة لإدراك الفن ودراسته يعود إلى القول تعليقاً على أفكار « شكلوفسكى » بهذا الخصوص :

«مهما يكن الأمر فلا يبدو اطلاقاً أن شكلوفسكى ينتبه إلى أنه لم يعد بامكان وظيفة الفن هذه (تجديد ادراكنا للعالم) أن تتماثل مع ذاتية الغائية ، أو غياب الوظيفة الخارجية المميز أيضاً للفن » .

ويورد تودوروف « مقطعاً مركزياً » لشكلوفسكى يحمل هذا التناقض الذى يميز اطروحات الشكليين :

« لتأدية الإحساس بالحياة ، للشعور بالشىء ، ولكى يكون الحجر حجراً ، وجد مايسمى الفن ، أن غاية الفن هى إعطاء إحساس بالشئ كرؤيا وليس كتعرف ، وإن نهج الفن هو نهج التعبير ونهج الشكل الصعب الذى يزيد من صعوبة أو مدة الادراك ، لأن غاية سيرورة الإدراك فى الفن قائمة فى هذه السيرورة ذاتها التى ينبغى إطالتها ، فالفن هو طريقة إحســاس بصيرورة الشئ ، ولا يهم الفن ما قد صار » .

ويعلق تودوروف : كيف نعتبر الفن أداة للإدراك ، وذاتى الغائية فى نفس الوقت ! إلا إذا اعتبر الفن كأداة إدراك ليس لها من أداة تكون مدركة . وإذا ما أصبحت سيرورة الإدراك هدفاً بحد ذاتها (بفضل صعوبة الشكل) فإن إدراكنا للموضوع لا يزيد بل ينقص — وبعدها يذكرنا تودوروف بنص لـ « جاكبسون » يرى فيه نوعاً من الخلاصة للموقف الشكلانى يتعلق بتعريف اللغة الشعرية أو الشاعرية :

ماهى ضرورة ذلك كله ؟ لماذا ينبغى التشديد على أن العلامة لا تختلط بالشئ ؟ لأنه إلى جانب الوعى المباشر بالتطابق بين العلامة والشىء [أ هو أ] هناك ضرورة بوعى مباشر بغياب هذا التطابق [أ ليس أ] ، ولا يمكن تلافى هذا التعارض ، لأنه بدون تناقض ليس هناك من مجال لاشتغال المفاهيم ، لتلاعب العلامات ، وتصبح العلاقة بين المفهوم والعلامة أوتوماتيكية ، بتوقف مجرى الأحداث ، يتلاشى وعى الواقع ... إن الشعر هو الـذى يصوننـا من هـذه الاوتوماتيكية ، من الصدأ الذى يهدد صيغتنا للحب والكراهية ، للتمرد والتوفيقية ، للإيمان والإنكار] .

* * *

فى القسم الأخير يرى تودوروف أن الشكليين « أتاحت لهم نقطة إنطلاقهم فى الجماليات الرومانتيكية أن يقدموا على ممارسة علم خطابات جديد وفى ذلك كانوا خلاقين حقيقيين » .

ثم يردف « سوف يكشف للشكلانيين — هذا التحليل — أن الخصوصية المذكورة لا وجود لها ، أو بتعبير أدق لا وجود لها إلا فى إطار تاريخى وثقافى محدد ، إنما ليس له وجود كلى أو أبدى ، ومن ثم فإن التعريف بذاتية الغائية غير مبرر ، وبصورة مفارقة ستؤدى مفترضات الشكلانيين الرومنطيقية تحديداً بهم إلى نتائج مناقضة للرومنطيقية » .

ذلك أن رسائل الصداقة قد تكون فى عصر ما واقعة من الحياة اليومية ، بينما تتحول فى عصر آخر إلى واقعة أدبية ، حيث أن أدبية هذه الرسائل قد تكتسب « أدبية » فى نسق وقد تفقد هذه الأدبية فى نسق آخر .

وفى نهاية المحاورة أو النقد الحوارى الذى اعتمده تودوروف على مدار الكتاب وبشّر به ، يذكرنا كيف « وقع القمع السياسى على الجماعة الشكلية فى نهاية العشرينيات ، وأصبحت جميع المسائل التى أثارتها محرمة فى اتحاد الجمهوريات الإشتراكية السوفيتية ، خلال عقود عدة . « ان الدرس الإيجابى الوحيد لهذه النهاية الفظيعة للتفكير الشكلانى ، هو فى أن الأدب والنقد لا يجدان ، بالطبع ، غايتهما فى ذاتيهما : ولولا ذلك لما كانت الدولة قد شغلت نفسها بتقنينهما ●

مصر
أدب ونقد
العدد رقم 63
1 نوفمبر 1990

نقد النقد

بدر توفيق

الى الدكتور محمد مندور

الكلمات الطيبة
والذكريات الخشنه
كل طريق بثمن!

. . . .
واخترت أن تعلو على الضجة فى المسافة المحاصرة
وأن تظل واحدا ، ومجمعا
يشرب منك الناس نخب الضحكات المزهره
ويستعيدون على خطوك صوت القبل المجنحه

. . . .
فى عالم ضاقت به كل مزايا الأجنحه.
وكنت وحدك الذى يملك تلك المقدره
حين أردنا أن نكون خفقة بين حروف الكلمة
فانبعثت على شفاهك الرقيقة المعبره
تعزف لحنا، صورة، مصرية الحديث،
تصدر فى الفكاهة المخاطره
تأسف من وقفتنا المنحدره
وتستثيرنا فى لحظة التأمل العميقة المحتشده

وساعة البذل الصموت المؤمنه.
ملتزمَ المنهج مُعْلَمَ العباره
تفرقت واجتمعت بين يديك الكلمات والعباره
وانت تغزل الشباك مومئا متضح الإشاره
بأن صحبة تردنا لدورة البكاره
تبدأ حين ينتهى هذا النشيج

. . . .

وحين ترتدى الوجوه سمرة الأرض وخضرة الحضاره
تنطلق الشراره
تولد فى أعماقنا البشاره
ويهدأ الجرح الذى ينزف فى مضاجع الاماره.

. . . .

ضاقت بنا الأرض وآثرت البقاء فى ضجيج المعركه
تشهر فى صدر الوقوف الحركه
تحمل السحابة المهاجره
بالقلق المبدع والمثابره
تفتح مغلق المفاهيم الى مجاهل النفس وحكمه الزياره

. . . .

حتى اذا أصبحتَ نجما يتخطى الدائره
ضقت بتلك المنزله
وشئت أن تتركنا.. فى ثكنات القاهره
وأن تسير صامتا.. مبتعداً
فى لحظة اللغو المرير المقفلة
فاصطدمت عيوننا،
وأطبق الليل ثقيلا.. موحشا.. مجترئا
وقصَّر العزم عن الدفع، فأبطأ القطار
ثم توقف..
وارتفع الستار!!

القصيدة من ديوان «قيامة الزمن المفقود» للشاعر بدر توفيق، الصادر عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧.

الكويت
البيان_الكويتية
العدد رقم 452
1 مارس 2008



نقد النقد

في المفهوم والمصطلح والمقاربة المنهجية

بقلم: د. محمد مريني
(المغرب)

سئل أبو حيان التوحيدي قديما عن بعض القضايا المتصلة بمراتب النثر والشعر، ومواطن الاختلاف والائتلاف بينهما، ووظيفة كل منهما فرد على ذلك بقوله : إن الكلام على الكلام صعب. وحين سئل : لم؟ قال : "لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع والمجال فيه مختلف، فأما الكلام على الكلام، فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض، ولهذا شق النحو وأشبه النحو من المنطق"١.

كان أبو حيان التوحيدي من خلال القولة السالفة يشعر بصعوبة "الكلام على الكلام"، وأن هذا النوع من الكلام الأخير له ميزة خاصة تختلف عن الكلام في مستواه الأول، وذلك بالنظر إلى طبيعة موضوعه وأدواته النظرية والمنهجية والمصطلحية.

تكرر هذا الإحساس لدى نقاد عرب وغربيين، في العصر الحديث، حينما أرادوا الحديث عن منهج نقد النقد، هذا ما يمكن استنتاجه من حديث "رونيه ويليك" و "أوستين وارين" عن "الأدب والدراسات الأدبية" ٢، وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين العرب حديثا، وهو يبحث في "النقد البنيوي والنص الروائي"، فقد تحدث

---

١ أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، المكتبة المصرية - بيروت- صيدا، ١٩٥٣، ص : ١٣٠-١٣١

٢ رونيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة الدكتور محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧، ص : ١٣.

عن بعض الصعوبات التي اعترضت بحثه، فأشار إلى صعوبة إيجاد منهج ينسجم مع البنيات النقدية المتباينة : "فما هو المنهج الذي يمكن أن يساعد على مواجهة هذا المتن النقدي المختلف البنيات؟ كيف يجب اقتحامه والدخول في حوار نقدي معه؟ كيف يتناول المنهج جميع عناصر البنية النقدية دون الوقوع في الفوضى والتكرار؟ كيف يجمع بين المنهج البنيوي والحوار النقدي" ٣.

إنها صعوبات يمكن أن تعترض أي باحث في مجال نقد النقد، وتطرح أكثر من سؤال حول منهجية التعامل مع الأعمال النقدية موضوع البحث. وقبل عرض المقاربات المنهجية التي اعتمدها الباحثون في الموضوع، أرى من المناسب **– في البداية– الوقوف عند الدلالات والأبعاد الاصطلاحية والتداولية لهذا الزوج المفهومي "نقد النقد"، فقد "صار مقبولا منذ مدة، عند الباحثين الإبيستمولوجيين والمهتمين بمناهج العلوم، القول إن "طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج". وإذن فالخطوة الأولى في كل بحث علمي هي تحديد الموضوع والتعرف على طبيعته" ٤.**

المصطلح

يمكن اعتبار هذا المصطلح حديث الميلاد نسبيا. صحيح، قد نجد من استعمله في الغرب منذ العقد السادس

وإذا كان "النقد" لغة ثانية تشتغل على لغة أولى هي "الإبداع الأدبي"، فإن "نقد النقد" لغة ثالثة تشتغل على "نقد الإبداع". لكن، رغم اختلافهما في الموضوع فهما يتفقان من حيث طبيعة الخطاب القائم على أسس نظرية وأدوات إجرائية تؤطر الممارسة التحليلية. لذلك فإن "النقد" و "نقد النقد" يتوسلان بنفس آليات الحجاج والتدليل التي تحقق مقصدية الإقناع ولتأكيد ذلك نشير هنا إلى أن رولان بارت قد تحدث في بعض كتاباته عن العلاقة القائمة بين النقد وعلم المنطق.

من القرن العشرين، لكنه كان استعمالا يطغى عليه الطابع العفوي، في غياب أي تأطير نظري.

فقد أشار "سيرج دوبروفسكي Serge Dobrovsky" – في سياق السجال الذي كانت قد أثارته كتابات "بارت R.Barthes" حول النقد الجديد(١٩٦٥)– إلى أن ما نحتاج إليه هو "نقد النقد" ٥، الذي يعنى "بتقويم المناهج المختلفة التي تحكم النقد المعاصر، مع النظر في فلسفة

٣ محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، ١٩٩١، ص : ١٦.
٤ محمد عابد الجابري، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر ، ط١ : ١٩٨٦
٥ Serge Dobrouvsky, Pourquoi la nouvelle critique, Mercure de France ١٩٦٦, p : ١٣٥

الكاتب يثير قضايا هي من صميم المواضيع التي يشتغل عليها ناقد النقد، مثل إشارته إلى وجود نوعين من النقد : "نقد تطبيقي" "يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليه". "ونقد تأصيلي" "يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف". إذن، على مستوى التصور يلاحظ أن الناقد يدرك الفرق الموجود بين "نقد الإبداع" و "نقد النقد"، وأن هذا النوع الأخير في مستوى ثان من الممارسة النقدية، مما يطرح جملة من المشاكل والصعوبات لا تعترض الناقد في المستوى الأول.

تلك المناهج وتطبيقاتها" ٦. سيظهر هذا المفهوم باصطلاح آخر هو" نقد الأفكار الأدبية"، في كتاب لـ "مارينو أدريان Marino Adrian" ٧ (سنة ١٩٧٧)، وهو كتاب يعتبره "إعادة بناء للمراحل الأخيرة للتفكير النقدي"، وذلك من خلال "نقد الوعي النقدي للأدب" ٨. وستظهر - بعد ذلك- في العقد الثامن من القرن العشرين العديد من الكتب التي تشتغل على النصوص النقدية، مثل كتاب "جون إيف تاديي Jean Yves Tadié" "النقد الأدبي في القرن العشرين" ٩ و "نقد النقد" لـ "تزفتان تودوروف Tzfetan Todorov" ١٠... لكن الملاحظ أن هذه الكتابات لم تتعرض لمفهوم "نقد النقد" على نحو تنظيري مستقل. ويبقى أهم كتاب تناول هذا الجانب هو كتاب "السكندرسكو S. Alescanderscu" ١١.

وقبل تفصيل الحديث في الأبعاد الدلالية لمصطلح "نقد النقد" ومفهومه وأشكال توظيفه عند الباحثين الغربيين الذين تمت الإشارة إليهم سابقا، نقف عند أشكال حضوره ومستويات تداوله في النقد العربي الحديث. نميز في هذا الإطار بين مرحلتين :

مرحلة الاستعمال العفوي لهذا الزوج الاصطلاحي "نقد النقد"، في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، وهو استعمال ينطلق من المعنى اللغوي للمصطلح، دون استيعاب لأسسه النقدية والفلسفية :

- فقد تحدث العقاد - في مقدمة ديوانه بعد الأعاصير- عن العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر، وهو يرى أنه لا محيص من "نقد النقد"، لتقرير قيمة الأدب والفن١٢ .

٦ Ibid
٧ MARINO Adrian، La critique des idées littéraires، Presse Universitaire de France، Bruxelle، ١٩٧٧
٨ Ibid، P : ٢١
٩ Jean Yves Tadié، La critique littéraire au xxème siècle، Belfon، ١٩٨٦
١٠ T. Todorov، La critique de la critique، un Roman d'apprentissage، Paris ١٩٨٤
١١ S. A.lescandrescu، Discours d'interprétation": la critique littéraire، Métadiscours et théorie de l'explication، Hachette université، ١٩٧٢، Paris.
نقلا عن بدوي طبانه "التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، الأنجلو مصرية، ١٩٦٣، ص : ٥٤١٢

– كما كتب الأستاذ أمين الخولي مقالات على صفحات جريدة "الأهرام" كان موضوعها "نقد النقد"، ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل" ١٣.

– كما أشار محمد غنيمي هلال إلى ضرورة الاستفادة من نظريات النقد في العصور المختلفة، والمفاضلة بينها لاستخلاص الحقائق الموضوعية التي تكون دعامة لذوق سليم... هذا العمل يسميه غنيمي هلال "نقد النقد"١٤.

– وقد كتب عبد العزيز قلقيلة كتابا نص في عنوانه على المصطلح المذكور: "نقد النقد في التراث العربي"١٥.. وهو يفهم "نقد النقد" فهما خاصا؛ إذ يقصد به – كما عبر عن ذلك في مقدمة الكتاب– "تلك الكتب النقدية التي ألفها أصحابها مفندين بها كتبا أخرى (!)"١٦.

ب . ستظهر – بعد ذلك– في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين دراسات نقدية تستعمل مصطلح "نقد النقد"، ضمن منظور يأخذ بعين الاعتبار طبيعة هذا المبحث النقدي المتميز . وهي دراسات تجمع – في الغالب– بين التأطير النظري للمصطلح، وبين الممارسة التحليلية التي تشتغل على نصوص نقدية معينة، وهي أعمال سنعود إلى الحديث عنها في موضع لاحق من هذا البحث ولا شك في أن هذه الأبحاث قد حاولت تشييد ملامح خطاب نقد النقد في الأدب العربي الحديث، وذلك بهدف اكسابه وضعيته الاعتبارية الخاصة ضمن مكونات الحقل الأدبي.

المفهـــوم

مـا هـي دلالات هـذا الـزوج الاصطلاحي "نقد النقد"؟ وما هي علاقته بموضوعه (الذي هو النقد الأدبي)؟ وما هي علاقته بالأدب؟

"نقد النقد" خطاب واصف للنقد، إنه خطاب يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله، وهذا ما يتضح مما ذكره "السكندرسكو S. Alescandrescu" في تحديده لنقد النقد باعتباره "خطابا ما ورائيا يرتهن وجوده بوجود خطاب آخر"١٧. وفي كون وظيفته تتجسد في "شرح الخطاب الموضوع وتفسيره"١٨. ويبقى مبرر وجود "نقد النقد" هو وجود "النقد ذاته" وفي حالة غياب النقد "تنتفي ضرورة خطاب ما ورائي حوله"١٩.

يثير هذا التحديد بعض القضايا المتصلة بالعلاقة بين "نقد النقد" و"النقد". وهي علاقة تطرح بعض الالتباس من أن يصبح العلم مطابقا

---

١٣ نفسه، ص : ٦٥
١٤ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٩، ص : ١٢
١٥ عبد العزيز قليقلة، نقد النقد في التراث العربي، المكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٥
١٦ نفسه، ص : ٨
١٧ S. Alescandrescu. Discours d'interprétation": la critique littéraire": Métadiscours et théorie de l'explication. p": ٢٠٢
١٨ Ibid. P": ٢٠٩
١٩ Ibid. P": ٢٠٨

لموضوعه. نقول - في هذا الإطار- إن هذين المجالين لا يمكن لهما أن يتماهيا تماهيا مطلقا لا في الموضوع، ولا في الأسس المعرفية الفلسفية، ولا في الأدوات المنهجية والإجرائية. لكن في الوقت نفسه، لا يمكن تصور فصل مطلق بين "نقد النقد" و "النقد"، وإنما يمكن أن نتصور العلاقة بينهما في حدود التشبيه الذي أعطاه نورث روب فراي لتوضيح العلاقة بين علم الفزياء وموضوعه، الذي هو الطبيعة : فالفزياء كيان منظم من المعرفة عن الطبيعة وليس الطبيعة٢٠.

ما هو النقد؟

يقول رولان بارت : " يتحدث الروائي أو الشاعر عن أشياء وظواهر، سواء كانت خيالية أو حقيقية (...) إن العالم موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب. أما هدف النقد فمختلف جدا، فهو لا يتعامل مع العالم، بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، إنه خطاب على خطاب La critique est discours sur un discours **إنه لغة ثانية، أو لغة ما ورائية كما يقول علماء المنطق"٢١.**

وإذا كان "النقد" لغة ثانية تشتغل على لغة أولى هي "الإبداع الأدبي"، فإن "نقد النقد" لغة ثالثة تشتغل على "نقد الإبداع". لكن، رغم اختلافهما في الموضوع فهما يتفقان من حيث طبيعة الخطاب القائم على أسس نظرية وأدوات إجرائية تؤطر الممارسة التحليلية. لذلك فإن "النقد" و "نقد النقد" يتوسلان بنفس آليات الحجاج والتدليل التي تحقق مقصدية الإقناع ولتأكيد ذلك نشير هنا إلى أن رولان بارت قد تحدث في بعض كتاباته عن العلاقة القائمة بين النقد وعلم المنطق٢٢.

وبقدر ما يكون التساؤل عن مفهوم النقد مشروعا لفهم "نقد النقد"، فإن التساؤل عن الأدب ضروري لفهم النقد، ومن ثم نقد النقد:

يرى رولان بارت أن النقد والأدب "يلتقيان داخل الشروط الصعبة نفسها في مواجهة الموضوع نفسه، وهو اللغة"٢٣. غير أن هناك اختلافا بين الأديب والناقد على مستوى طريقة تعاملهما مع هذه اللغة. فالخطاب الإبداعي الأدبي تطغى عليه "الوظيفة الشعرية" Fonction Poétique، بتعبير "جاكبسون Jakobson"، ومن ثم يكون هناك اهتمام بتحقيق أدبية النص، في حين يفترض في الخطاب النقدي التركيز على الوظيفة المرجعية Fonction référentielle٢٤. اللغة هنا ذات طبيعة إخبارية واصفة٢٥.

لكن، مع ذلك يبقى الحديث عن

٢٠ نورث روب فراي، تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، عمان ١٩٩١، ص : ١٣

٢١ R. Barthes . Essais critiques. ed seuil ١٩٦٤. P": ٢٥٥

٢٢ يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى :
Svend Erik Larson. Sémiologie littéraire. Essais sur la scène textuelle. tra": Françoise. Arndt. University presse ١٩٨٤. p": ١١٨.

٢٣ R. Barthes. critique et verité. ed seuil. ١٩٦٦. Paris. p": ٤٧

٢٤ R. Jakobson. Essais de linguistique générale. ed minuit.١٩٧٠ p": ١٣

٢٥ نحيل هنا على مارسيو داسكال وتحليله لعلاقة المنطق باللغة الشكلية، واللغة الطبيعية. أنظر : مارسيوداسكال، الاتجاهات السميولوجية المعاصرة، ترجمة: مجموعة من الأساتذة،، إفريقيا الشرق، ١٩٨٧، ص : ٥٣

الأدب، تعريفا وتنظيرا وممارسة – هو في النهاية– شأن من شؤون النقد. بل تبدو المسألة أعمق من ذلك في نظر تودوروف حين يربط بين النظرة للأدب والنقد، فيقول : "إن تغيير صورتنا النقدية ليس ممكنا إلا إذا جرى تحويل في الوقت نفسه للفكرة المكونة عن الأدب"٢٦.

إن الحديث عن مفهوم نقد النقد يستلزم إثارة بعض الجوانب المتعلقة بالتصورات المنهجية، وذلك على اعتبار أن هذه الممارسة التحليلية تستلزم – على حد تعبير أدريان مارينو– "وجود تصور مساعد (...) يتم الاشتغال عليه كبرنامج وكمنهجية علمية خاصة"٢٧.

المقاربة المنهجية

يمكن القول عن المنطلقات المنهجية المعتمدة في نقد النقد أنها لا تخرج عن واحدة من الخيارات المنهجية التالية :

- المقاربة الوصفية.
- المقاربة الإيديولوجية.
- المقاربة الإبيستيمولوجية.

وفيما يلي تفصيل الحديث عن هذه المقاربات الثلاث، مع تقديم أمثلة من النقدين العربي والغربي، وتحليل نموذج يمكن أن يكتسي طابعا تمثيليا لكل مقاربة من المقاربات المذكورة :

١. المقاربة الوصفية

نسميها كذلك، لأن هذه القراءة هي أقرب إلى "الوصف" و"الاستنساخ"، منه إلى القراءة التحليلية القائمة على التحليل والتعليل والتأويل؛ إذ يكون هدف ناقد النقد هنا هو الحرص على إعادة إنتاج النصوص النقدية ب "أمانة" وب "أقل تدخل ممكن"، دون أن يتقيد بأي نظام منهجي معين. وتصبح الممارسة النقدية هنا أقرب إلى التأملية والانطباعية، في غياب تام للضوابط المنهجية التي تضبط عملية نقد النقد. ولعل هؤلاء ينطلقون من فهم (أو وهم) مفاده أن التقيد بالمنهج هو من اختصاص "ناقد الإبداع" وليس "ناقد النقد"، ذلك أن المادة التي يشتغلون عليها هي النصوص النقدية التطبيقية، لا النصوص الإبداعية التي تستلزم منهجا معينا في قراءتها وتحليلها.

نصادف هذا النوع من النقد في بعض الكتب النقدية العربية التي نحت منحى التعريف بالمذاهب والاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة، من خلال رصد مختلف الممارسات النقدية وتصنيفها بحسب مرجعياتها التاريخية، أو الاجتماعية، أو النفسية، أو اللغوية....إلخ٢٨.

كما نصادف هذا النوع من

---

٢٦ ترزفتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة : د. سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١ : ١٩٨٦، ص : ١٤٩

٢٧ Adrian MARINO، la critique des idées littéraires، p": ١٣٤

٢٨ نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى الكتب التالية :

- Jean Yves Tadié، la critique littéraire au xxème siècle ، Belfond، ١٩٥٦
- Roger Fayolle، la critique littéraire، A. Collin ١٩٦٤
- Pierre Brunel et les autres، la critique littéraire، que sais-je؟، PUF ،١٩٧٧

الدراسات في الكتب التي اهتمت بإعادة قراءة النقد العربي القديم، وهي دراسات ظهرت منذ أوائل القرن العشرين، لكنها تصدر عن نفس الأطر المعرفية والمنهجية القديمة، ولا تستثمر المكتسبات المنهجية والتحليلية التي أخصبتها المعرفة النقدية الحديثة[29]. كما ظهرت بعض الدراسات التي تهتم بدراسة النصوص النقدية العربية الحديثة، من خلال العمل على تأطير هذه النصوص ضمن اتجاهات نقدية مختلفة، مطابقة للتصنيفات المتداولة في النقد الغربي الحديث[30].

لتسليط الضوء أكثر على هذه الجوانب، سننطلق من مثال نحدد من خلاله العناصر المنهجية لهذه المقاربة في نقد النقد؛ وقد وقع اختيارنا هنا على كتاب "النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته" للدكتور أحمد كمال زكي، وذلك بالنظر إلى مواصفاته التمثيلية.

ويهمنا على الخصوص القسم الثاني من الكتاب، وفيه يتحدث عن اتجاهات ومناهج النقد العربي الحديث وهي (المنهج التكاملي- المنهج الاجتماعي- المنهج النفسي- المنهج الانطباعي).

لقد اعتمد الناقد في تحليله على نماذج وأمثلة لكل منهج من المناهج السالفة الذكر، لكن المؤلف يقف حائرا وهو يبحث عن الطريقة – أو الأسلوب على حد تعبيره- الذي يمكن أن يدرس من خلاله تلك النماذج. لنتأمل ما ذكره في مقدمة الكتاب :

" ومن ثم يكون أمامنا أن نتعرف بادئ ذي بدء على بعض الخطوط العريضة التي تساعد على فهم "الأسلوب" الذي أخرج به الكتاب ولنسمه فكرا نقديا أو منهجا خاصا في النقد أو نزعة نقدية. فالتسميات لا تهم، أو لعلها توحي بشيء ربما لا يكون مقصودا لذاته، وتظل القضية مطروحة أو قائمة ويظل الحل بعيدا غير محتمل . وفي كل الحالات أو أيها – إن شئنا- يؤاخذ الكتاب لأنه لم يبين الغاية ولم يحدد الهدف. وأحسب أنه قد آن الأوان لنزعم أن النقد عندنا نقدان والنقاد نوعان – والحصر هنا مقبول فيما أظن- نقد تطبيقي يقوم على رصد الأعمال الأدبية، مناقشتها والحكم عليها، ونقد تأصيلي أو تشريعي يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف. وأما النوع الأول من النقاد فهم الذين يتلقفون النتاج الأدبي ويفسرونه أو يحللونه، والنوع الثاني منهم يختار من الآثار الأدبية ما يمكن أن يرسم منهجا أو يثير قضية أو يكشف عن فكر نقدي متكامل ينتفع به الأدباء والمتأدبون"[31].

هذه الفقرة الطويلة المقتطفة من الكتاب تسمح بإبداء جملة من

٢٩ من هذه الكتب :

- د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت ١٩٧١
- د. عبد العزيز قلقيلة، نقد النقد في التراث العربي، الأنجلو مصرية ١٩٧٥
- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي، دار المعارف، د ت

٣٠ من هذه الكتب على سبيل المثال :

- د. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨١
- د. عمر أحمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، ط١ : ١٩٨٨.
- د. أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط١ : ١٩٧٨.

٣١ د. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث : أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت ١٩٨١، ص : ٧-٨

الملاحظات:

- على مستوى المصطلح، يبدو الناقد حائرا في اختيار المصطلح المناسب للعمل الذي يقوم به، هل يسميه ، "فكرا نقديا" أو "منهجا خاصا في النقد" أو "نزعة نقدية"؟ ! كأنه لا زال لم يهتد بعد إلى الميدان الذي يشتغل فيه.

- لكن على مستوى المفهوم، نلاحظ أن الكاتب يثير قضايا هي من صميم المواضيع التي يشتغل عليها ناقد النقد، مثل إشارته إلى وجود نوعين من النقد : "نقد تطبيقي" "يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليه". "ونقد تأصيلي" "يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف". إذن، على مستوى التصور يلاحظ أن الناقد يدرك الفرق الموجود بين "نقد الإبداع" و "نقد النقد"، وأن هذا النوع الأخير في مستوى ثان من الممارسة النقدية، مما يطرح جملة من المشاكل والصعوبات لا تعترض الناقد في المستوى الأول. لهذا يستعمل مصطلحات دالة على التقدير الكبير للدور الذي يقوم به ناقد من هذا النوع؛ من هذه المصطلحات "فيلسوف"، "مشرع"، "تأصيل"... ثم إن من مهام ناقد النقد التنظير للأدب وتوجيه النقاد؛ إذ يمكن له – حسب تعبير الدكتور- أن "يرسم منهجا أو يثير قضية أو يكشف عن فكر نقدي متكامل ينتفع به الأدباء والمتأدبون".

إن كتاب الدكتور أحمد كمال زكي مثال للدراسات النقدية التي يكتفي فيها الناقد بممارسة عملية نقد النقد، في غياب تصور منهجي يمكن من ضبط عملية التحليل. فالناقد يكتفي باستعراض ووصف الأعمال النقدية انطلاقا من الاتجاهات التي يكتب من خلالها النقاد، لكن عملية الوصف هنا تبقى في حدودها البسيطة، في غياب الأبعاد التحليلية الإبستمولوجية . ولا شك في أن اعتماد هذه الطريقة في نقد النقد لن تقدم خدمة كبيرة للمعرفة النقدية. فهي تكتفي بإعادة عرض ما قدمه الناقد بصورة تكون في الغالب مخلة ودون المستوى الذي كانت عليه المادة النقدية في صورتها الأصلية. وهي بسبب ذلك غير قادرة على تأسيس واكتشاف معرفة جديدة بالمادة النقدية .

٢- المقاربة الإيديولوجية

تستند الدراسات التي كتبت ضمن هذا المنظور - بشكل أو بآخر- إلى المرجعية الماركسية، سواء في صيغتها الإيديولوجية التقليدية، أو في نسختها المنقحة، ضمن البنيوية التكوينية. ولا شك في أن الأمثلة لهذا النوع كثيرة، سواء في النقد الغربي أم العربي :

فعلى مستوى النقد الغربي، يمكن الإشارة إلى كتاب "أفنرزيس Avner Ziss"٣٢، إذ يقدم فيه قراءة تحليلية لنصوص نقدية، من منظور

٣٢-Avner Ziss، Eléments d'esthétique Marxiste، Traduit du russe par Antoine Garcia، ed du Progrès، U. R.SS ١٩٧٧

إيديولوجي ماركسي. كما يمكن الإشارة هنا إلى "لوسيان غولدمان Lucien Goldman" الذي أعاد قراءة النصوص النقدية لـ "جورج لوكاتش G. Lukacs" ضمن المقاربة البنيوية التكوينية٣٣ . نشير أيضا إلى "بيير زيما Pièrre Zima" وكتابه "الوجيز في علم اجتماع النص"، وقد حاول من خلاله تقديم قراءة لإسهامات عدد من النقاد الاجتماعيين، ثم إعادة تركيب وصياغة هذه النصوص في إطار ما يسميه "سوسيولوجية النص"٣٤. كما أن بيير ماشيري "P. Macherey" يعيد قراءة مفهوم "المرآة" عند لينين، ضمن منظور يأخذ بعين الاعتبار معطيات الدرس اللغوي الحديث٣٥.

أما على مستوى النقد العربي، فهناك نقاد مارسوا "نقد النقد" انطلاقا من المنظور الماركسي التقليدي منهم -على الخصوص- نبيل سليمان في كتابه "مساهمة في نقد النقد الأدبي"٣٦ و"غالي شكري" في كتابه "سوسيولوجيا النقد العربي الحديث"٣٧. ومع انحسار المنظور الماركسي الدوغمائي، وظهور مقاربات نقدية تخفف من غلواء المطابقة الآلية بين الفكر والواقع المادي، ظهرت في العالم العربي دراسات في نقد النقد تتبنى البنيوية التكوينية كأداة للتحليل . نشير هنا - على سبيل المثال لا الحصر- إلى ما قام به محمد برادة في دراسته عن "محمد مندور وتنظير النقد العربي"٣٨.

يمكن القول : إن هذا الاختيار غير سليم من الناحية المنهجية؛ لأن ناقد النقد يعتمد هنا منهجا من مناهج نقد الإبداع الأدبي.

إنه من غير العلمي أن يحاكم النقد الأدبي بمنهج من المناهج الخاصة بالإبداع الأدبي. إن ناقد النقد من هذا النوع يفتقد الموضوعية العلمية، لأن موقفه يكون محددا سلفا، وبالتالي فإنه سيقوم نقاد الإبداع حسب قربهم أو بعدهم عن الموقف المنهجي الذي يتبناه، وتصبح الممارسة النقدية من هذا النوع ذات طبيعة نفعية براغماتية. إن مثل هذا الموقف **يوقع أصحابه - عن قصد أو غير قصد- في خلط منهجي بين مستوى "نقد الإبداع" و مستوى "نقد النقد"**.

في المستوى الأول، نجد الناقد -في الغالب- ينطلق من إيديولوجية معينة، لذلك نقول مع جورج طرابيشي "لا يمكن أن يوجد ناقد لا يحمل بين دفتي عقله إيديولوجية ما. لكن ما لا يجب أن يغيب عن البال أن الأثر الأدبي حامل هو أيضا للإيديولوجية، فلا وجود لعمل أدبي بريء. ومهمة الناقد أو إحدى مهامه أن يميط اللثام عن الإيديولوجية السافرة أو الباطنة التي يحملها كل عمل أدبي بين طياته. لكن

٣٣ L. Goldmann, Introduction aux premiers écrits de lukcs, In théorie du Roman, ed - Gonthier, Paris, ١٩٧٧
٣٤ P. Zima, Manuel de sociocritique, Picard, Paris ١٩٨٥
٣٥ P. Machérey, Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, ١٩٧٤, p : ١٤٣
٣٦ نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١ : ١٩٨٢
٣٧ د. غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٨١
٣٨ محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٩

هذا الكشف يجب أن يأتي من داخل العمل الأدبي، وليس عن طريق منهج خارجي جاهز ومسبق"[٣٩].

لكن في المستوى الثاني، فإن الموقع الطبيعي لناقد النقد كما عبر عن ذلك أحد الباحثين هو "أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لناقد الإبداع لأن المجال الحقيقي لبحثه الخاص ليس هو المعرفة بل معرفة المعرفة، هو إذن مجبر إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الإبستمولوجي"[٤٠].

يمكن -في هذا الإطار- أن نسوق مثالا نرى من خلاله بوضوح إلى أي حد يمكن للباحث في مجال نقد النقد أن يجني على النقد وعلى الأدب عموما، حين يعتمد منهجا من المناهج الخاصة بالإبداع .يتمثل هذا المثال في كتاب "نبيل سليمان" مساهمة في نقد النقد الأدبي".

هذا، ونشير -في البداية- إلى أن الكاتب لم يتعرض لمنهجية نقد النقد على نحو تنظيري مستقل، ولكن طبيعة الممارسة النقدية وأحكام القيمة التي يصدرها تفصح بطريقة غير مباشرة عن الرؤية المنهجية التي اعتمدها في التحليل : يبدو كأن النقاد موزعون في الكتاب في خانتين. تضم أولاهما جميع النقاد الذين يشاركون الناقد مذهبه واتجاهه الإيديولوجي، من ذوي الميول اليسارية والماركسية. أما الخانة الثانية فيدرج فيها باقي النقاد الذين لا يشاطرونه تصوراته الفكرية والإيديولوجية. لذلك فإن قيمة الناقد لا تتحدد حسب قدراته النقدية والتحليلية، وإنما حسب انتمائه الإيديولوجي والسياسي.

لذلك فهو ينظر باستخفاف إلى أعمال نقاد لهم مكانتهم وموقعهم في النقد العربي الحديث، وظلت "الرجعية" و "اللاعلمية" تلاحقهم منذ الصفحات الأولى من الكتاب !

وفيما يلي نماذج من أحكامه وانتقاداته المتعسفة لطائفة النقاد :

فهو يرى مثلا أن أدونيس "يتأرجح بين الموقف الشكلاني البورجوازي البحت والموقف التاريخي الاجتماعي"[٤١]. وأن خالدة سعيد "تدلي بدلوها في التشكيك بالواقعية الاشتراكية"[٤٢] ويرى أن "أهمية بسام ساعي تكمن في ذلك الالتفات الرجعي الذكي الذي يتمثل بدعوته للمصالحة والمساواة بين اليمين الإسلامي واليسار الاشتراكي في الشعر السوري"[٤٣] ويصف الدكتور محي الدين صبحي

---

٣٩ جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة - بيروت ، ط١ ، ١٩٦٨.

٤٠ د. حميد لحمداني، سحر الموضوع (النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)، منشورات دار سال ١٩٩٠. ص : ٧.

٤١ نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص : ٥٧.

٤٢ نفسه، ص : ٨٩

٤٣ نفسه، ص : ٢١٤

"بالسلفية والقومية"٤٤ وعمر دقاق "بالنظرة السكونية للتاريخ"٤٥ إلخ.

هذا، في المقابل ينظر الناقد بكثير من التقدير والتمجيد إلى أعمال نقاد يشاركونه مواقفه الإيديولوجية أمثال محمد كمال الخطيب٤٦ وإحسان سركيس٤٧.

إن اعتماد مناهج الإبداع في نقد النقد يؤدي إلى الإسقاط المنهجي٤٨، ويمكن اعتبار التحليل الممارس في هذا الإطار من قبيل "تحصيل حاصل"، لأنه يقرر أفكارا ومواقف محددة سلفا، لذلك فهو لا يقدم خدمة كبيرة للنقد والأدب.

٣- المقاربة الإبستيمولوجيــة

يستند هذا النوع من القراءة إلى الإبستمولوجيا باعتبارها مجالا لتحليل المعرفة الإنسانية، لذلك فإن هذه القراءة لا تبقى في حدود إعادة إنتاج النص النقدي نفسه - كما رأينا ذلك في القراءة الوصفية- وإنما تتجاوز ذلك إلى التحليل. كما أنها تسعى إلى الرقي بهذا التحليل إلى مستوى التأمل الإبستيمولوجي الذي يحلق بين مختلف الإيديولوجيات، عكس ما رأيناه في"القراءة الإيديولوجية" المستوعبة ضمن مذهب أو اتجاه معين.

يمكن البحث عن أصول لهذا النوع من التحليل خارج النقد الأدبي، في مختلف الاتجاهات التي اهتمت بوضع قواعد لتحليل الخطاب، والبحث عن شروط لمعرفة المعرفة.

نشير - في البداية- إلى بعض الاتجاهات التحليلية التي ظهرت في مجال العلوم الإنسانية عموما، وهي اتجاهات تقدم مجموعة من المبادئ والنظريات التي يمكن اعتمادها في ممارسة عملية نقد النقد :

أ. **الهرمنيوطيقا** Herméneutique : اتجاه يهتم أساسا بقواعد تفسير النصوص في مختلف الحقول (التاريخية- الدينية- الأدبية). يمكن الاستفادة -على الخصوص- من الاتجاه الذي يهتم بقواعد تفسير النقد والأدب. وهو ما يطلق عليه "الهرمنيوطيقا الأدبية" "Herméneutique Littéraire". يمكن الإشارة في هذا الإطار إلى دراسة لأحد الهرمنيوطيقيين المعاصرين، وهو "بول ريكور" Paul Ricoeur ، الذي حاول تأسيس هرمنيوطيقا على نموذج مأخوذ من علم اللغة. و ذلك في كتابه "صراع التأويلات"٤٩ "Le conflit des interprétations".

ب. الإبستمولوجيا التحليلية

---

٤٤ نفسه، ص : ٢٢٧

٤٥ نفسه، ص : ٢٠١

٤٦ نفسه، ص : ١٦١

٤٧ نفسه، ص : ١٨٩

٤٨ يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى مقالة للدكتور محمد طرشونة تحت عنوان "مشكلة الإسقاط"، مجلة الفصول الأربعة، السنة : ٨، العدد ٢٩ يونيو ١٩٨٩، ص : ١٨٢

٤٩- Paul Ricoeur، Le Conflit des interprétations (Essais d'herméneutique) Seuil ١٩٦٩

"L'épistémologie Analytique" : اتجاه يحاول تحديد قواعد الخطاب في مجال العلوم الإنسانية. هناك أبحاث في المجال الأدبي وضعها على الخصوص "هايد كوثنر"، وطورها فيما بعد "سنيد". وقد حدد الباحث الأول ثلاثة مقاييس لتحديد الطابع العلمي للنظرية الأدبية، وهي :

١. الوضوح النظري.

٢. دقة اللغة الواصفة.

٣. إمكانية البرهنة على الإثباتات النظرية٥٠.

ج. السيميولوجيا Sémiologie : بوصفها علما لحياة الدلائل داخل الهيئة الاجتماعية. من هذا المنظور يمكن لناقد النقد أن يستفيد من السيميولوجيا باعتبارها تتيح إمكانية الوصول إلى معرفة علمية بالنصوص المدروسة. ارتباط السيميولوجيا بمختلف العلوم الاجتماعية يجعلها قابلة لاختراق مختلف العلوم ومساءلتها وإعادة بنائها. فهي على حد تعبير جوليا كرستيفا "J. Kristéva" "تنقلب بلا انقطاع على أسسها الخاصة تفكر فيها وتحولها"٥١.

وهي بهذا المعنى قريبة من التحليل الإبستمولوجي الذي أشرت إليه سابقا.

و نشير هنا إلى أن العديد من الدراسات العربية التي أنجزت مؤخرا في مجال نقد النقد قد بدأت تتخلص من أسر المقاربات الوصفية والإيديولوجية التي سادت في مراحل سابقة من تاريخ النقد العربي. وبدأت تجعل من حقل النقد الأدبي مجالا للتأمل الإبستمولوجي. يمكن الإشارة هنا على الخصوص إلى الدراسات التي كتبها جابر عصفور في مجال نقد النقد، سواء منها الدراسات التي اشتغل فيها على النقد العربي القديم٥٢، أم الدراسات التي اشتغل فيها على النقد الحديث٥٣.

ولعل المبحث الذي قدمه تحت عنوان "مقدمات منهجية"٥٤ من شأنه أن يسلط الضوء على طبيعة القراءة المنهجية التي ينطلق منها في ممارسته لنقد النقد. يؤكد الناقد الطابع الإبستمولوجي لهذه الممارسة باعتبارها نشاطا معرفيا ينصب على مراجعة الأحوال النقدية، بهدف الكشف عن "مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية"٥٥،

---

٥٠ Heid Gőthner، Méthodologie des Théories de la littérature – in théorie de la littérature، Picard، Paris، ١٩٨١. p": ١٧

٥١ نقلا عن مارسيو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص : ٧٤

٥٢ – جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٢.

– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، درا الثقافة، القاهرة ، ١٩٧٤

٥٣ – جابر عصفور، قراءات في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢

– جابر عصفور، المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٨٣

٥٤ ضمن كتابه : قراءة التراث النقدي (مرجع مذكور)

٥٥ نفسه، ص : ٢٠

كما يؤكد جابر عصفور على صلة هذه الممارسة التحليلية ب "الهرمنيوطيقا الأدبية Herméneutique Littéraire"، من خلال التركيز على أفعال التفسير والتأويل، مع الحرص على تأطير النصوص النقدية المختلفة لناقد ما أو لمرحلة نقدية معينة ضمن "رؤية للعالم تفسر الاختلاف والتعدد"٥٦.

كما نشير- في هذا الإطار أيضا- إلى الدراسات التي كتبها حميد لحمداني حول نقد "النقد الروائي"؛ فقد قدم نموذجا تحليليا لدراسة النصوص النقدية في كتابه "سحر الموضوع"٥٧، و اعتمد على هذا النموذج التحليلي في كتبه الأخرى ذات الصلة بالنقد الروائي٥٨. اقتبس هذا النموذج التحليلي عن الناقدة الفرنسية "جوهانا ناتالي Johana Nathali" في تحليلها للنصوص النقدية التي كتبت حول "قطط بودلير"٥٩.

يقوم هذا المنهج على مجموعة من الخطوات تتعلق بضبط الأهداف، وتحديد المتن، وتتبع الممارسة النقدية من خلال مجموعة من المستوايات : الوصف- التنظيم- التأويل- اختبار الصحة. (وأضاف الدكتور حميد لحمداني مستوى آخر يتعلق بالتقويم الجمالي).

كما يكشف لحمداني عن تصوره لنقد النقد في مقال له تحت عنوان "اختلاف التأويلات، رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجا"٦٠. يتناول فيه بالدراسة التحليل نصوصا نقدية تشتغل على ثلاثية نجيب محفوظ. يدعو – لحمداني- في هذا الإطار- إلى "القراءة الإبستمولوجية" حسب تصور "كارل مانهايم"، ما يميز هذه القراءة هو الحياد والتجرد، والقدرة على فهم الأنماط المتباينة للنصوص، ضمن سياقاتها المختلفة٦١.

يمكن الإشارة – في هذا الإطار أيضا- إلى الدكتور محمد الدغمومي الذي يعد من المشتغلين بنقد النقد. وإذا كان في رسالته الجامعية -حول النقد القصصي والروائي بالمغرب- قد تحدث عن صعوبة الحديث "عن نظرية أو منهج في مجال

---

٥٦ نفسه.

٥٧ – د. حميد لحمداني، سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، البيضاء ١٩٩٠.

٥٨ – د. حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء ١٩٩١

– د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، البيضاء ١٩٩١

– د. حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، البيضاء ١٩٩١

– د. حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩

٥٩ أنظر هذه المنهجية في :

J. Nathali. A propos des chats de Beaudlaire. In logique du plausibles. Essais d'épistémologie pratique. ed de la maison des sciences de l'homme. Paris. P": ٤٤

٦٠ د. حميد لحمداني، اختلاف التأولات، رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجا ضمن كتاب : محمد حسن عبد الله بأقلام نخبة من الكتاب والأصدقاء، "دراسة وتكريم"، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، الفيوم ٢٠٠١، ص : ٥٧٦.

٦١ نفسه، ص : ٥٧٧

نقد النقد"٦٢، فإنه سيعمد في دراساته اللاحقة إلى اعتماد الإبستمولوجيا كمدخل لممارسة نقد النقد ٦٣.

نخلص إلى القول : إن نقد النقد من شأنه أن يفتح آفاقا واسعة أمام الدراسات النقدية والأدبية على السواء ؛ وذلك حين يجعل من المعرفة الأدبية والنقدية مجالا للتأمل والبحث؛ وهذا من شأنه أن يرسخ القيم الأساسية لهذه المعرفة القائمة حاليا على التعددية بدل الإطلاق، والتغير بدل الجمود، والوصفية بدل المعيارية، والاختبارية بدل الإسقاط. وإذا كنت قد بدأت هذه المقالة بعبارات لأبي حيان التوحيدي، فإني لا أجد – في النهاية- كلمات أبلغ مما قاله أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء :"الكثرة فاتحة الاختلاف، والاختلاف جالب للحيرة، والحيرة خانقة للإنسان، والإنسان ضعيف الأسر (...) وفائته أكثر من مدركه، ودعواه أحضر من برهانه، وخطؤه أكثر من صوابه وسائله أظهر من جوابه"٦٤.



---

٦٢ د. محمد الدغمومي، النقد القصصي والروائي بالمغرب من بداية الاستقلال إلى سنة ١٩٨٠، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، السنة الدراسية : ١٩٨٦-١٩٨٧، أنظر مقدمة الرسالة ، ص : و

٦٣ أنظر :

- محمد الدغمومي، نقد النقد، مدخل إبستمولوجي، مقال بمجلة أقلام العراقية ، س : ٢٥، ع : ٦، حزيران ١٩٩٠.

- د. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة : رسائل وأطروحات، رقم : ٤٤

٦٤ أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، ج : ٣ ص : ١٠٣.

علامات في النقد
العدد رقم 64
1 فبراير 2008

نقد النقد،
في المفهوم والمقاربة المنهجية

محمد مريني

سئل أبو حيان التوحيدي قديمًا عن بعض القضايا المتصلة بمراتب النثر والشعر، ومواطن الاختلاف والائتلاف بينهما، ووظيفة كل منهما فرد على ذلك بقوله: إن الكلام على الكلام صعب. وحين سئل: لم؟ قال: «لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها، التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف، فأما الكلام على الكلام، فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض، ولهذا شق النحو وأشبه النحو من المنطق»(1).

كان أبو حيان التوحيدي من خلال القولة السالفة يشعر بصعوبة «الكلام على الكلام»، وأن هذا النوع من الكلام الأخير له ميزة خاصة، تختلف عن الكلام في مستواه الأول، وذلك بالنظر إلى طبيعة موضوعه وأدواته النظرية والمنهجية والمصطلحية.

تكرر هذا الإحساس لدى نقاد عرب وغربيين، في العصر الحديث، حينما أرادوا الحديث عن منهج نقد النقد. هذا ما يمكن استنتاجه من حديث «رينيه

ويليك» و«أوستين وارين» عن «الأدب والدراسات الأدبية»[2]. وهذا ما أشار إليه أحد الباحثين العرب حديثًا، وهو يبحث في «النقد البنيوي والنص الروائي»، فقد تحدث عن بعض الصعوبات التي اعترضت بحثه فأشار إلى صعوبة إيجاد منهج ينسجم مع البنيات النقدية المتباينة: «فما هو المنهج الذي يمكن أن يساعد على مواجهة هذا المتن النقدي المختلف البنيات؟، كيف يجب اقتحامه والدخول في حوار نقدي معه؟، كيف يتناول المنهج جميع عناصر البنية النقدية دون الوقوع في الفوضى والتكرار؟، كيف يجمع بين المنهج البنيوي والحوار النقدي»[3].

إنها صعوبات يمكن أن تعترض أي باحث في مجال نقد النقد، وتطرح أكثر من سؤال حول منهجية التعامل مع الأعمال النقدية، موضوع البحث. وقبل عرض المقاربات المنهجية التي اعتمدها الباحثون في الموضوع، أرى من المناسب - في البداية - الوقوف عند الدلالات والأبعاد الاصطلاحية والتداولية لهذا الزوج المفهومي، «نقد النقد»، فقد «صار مقبولاً، منذ مدة، عند الباحثين الإبيستمولوجيين والمهتمين بمناهج العلوم، القول إن «طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج». وإذًا فالخطوة الأولى في كل بحث علمي، هي تحديد الموضوع، والتعرف على طبيعته»[4].

المصطلح

يمكن اعتبار هذا المصطلح حديث الميلاد نسبيًا. صحيح، قد نجد من استعمله في الغرب منذ العقد السادس من القرن العشرين، لكنه كان استعمالاً يطغى عليه الطابع العفوي، في غياب أي تأطير نظري.

فقد أشار «سيرج دوبروفسكي Serge Dobrovsky» - في سياق السجال الذي كان قد اثارته كتابات «بارت R.Barthes» حول النقد الجديد (1965م) - إلى أن ما نحتاج إليه هو «نقد النقد»[5]، الذي يعنى «بتقويم المناهج المختلفة التي

تحكم النقد المعاصر، مع النظر في فلسفة تلك المناهج وتطبيقاتها»[6]. سيظهر هذا المفهوم باصطلاح آخر، هو «نقد الأفكار الأدبية»، في كتاب لـ «مارينو أدريان Marino Adrian»[7] سنة (1977م)، وهو كتاب يعتبره «إعادة بناء للمراحل الأخيرة للتفكير النقدي»، وذلك من خلال «نقد الوعي النقدي للأدب»[8]. وستظهر – بعد ذلك – في العقد الثامن من القرن العشرين العديد من الكتب التي تشتغل على النصوص النقدية، مثل كتاب «جون إيف تاديي Jean Yves Tadié» «النقد الأدبي في القرن العشرين»[9] و«نقد النقد» لـ «تزفتان تودوروف Tzfetan Todorov»[10]... لكن الملاحظ أن هذه الكتابات لم تتعرض لمفهوم «نقد النقد» على نحو تنظيري مستقل. ويبقى أهم كتاب تناول هذا الجانب هو كتاب «السكندرسكو S. Alescanderscu»[11].

وقبل تفصيل الحديث في الأبعاد الدلالية لمصطلح «نقد النقد» ومفهومه وأشكال توظيفه عند الباحثين الغربيين، الذين تمت الإشارة إليهم سابقا، نقف عند أشكال حضوره ومستويات تداوله في النقد العربي الحديث. نميز في هذا الإطار بين مرحلتين:

أ. مرحلة الاستعمال العفوي لهذا الزوج الاصطلاحي «نقد النقد»، في العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين، وهو استعمال ينطلق من المعنى اللغوي للمصطلح، دون استيعاب لأسسه النقدية والفلسفية:

- فقد تحدث العقاد – في مقدمة ديوانه بعد الأعاصير – عن العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر، وهو يرى أنه لا محيص من «نقد النقد»، لتقرير قيمة الأدب والفن[12].

- كما كتب الأستاذ أمين الخولي مقالات على صفحات جريدة «الأهرام» كان موضوعها «نقد النقد»، ومدى عبث المحترفين لصناعة النقد بهذا الفن الجميل[13].

- كما أشار محمد غنيمي هلال إلى ضرورة الاستفادة من نظريات النقد في العصور المختلفة، والمفاضلة بينها لاستخلاص الحقائق الموضوعية، التي تكون دعامة لذوق سليم... هذا العمل يسميه غنيمي هلال «نقد النقد»[14].

- وقد كتب عبد العزيز قليقلة كتابًا نص في عنوانه على المصطلح المذكور: «نقد النقد في التراث العربي»[15].. وهو يفهم «نقد النقد» فهمًا خاصًا؛ إذ يقصد به - كما عبر عن ذلك في مقدمة الكتاب - «تلك الكتب النقدية التي ألفها أصحابها مفندين بها كتبا أخرى» [!][16].

ب. ستظهر - بعد ذلك- في العقدين الثامن والتاسع من القرن العشرين دراسات نقدية تستعمل مصطلح «نقد النقد»، ضمن منظور يأخذ بعين الاعتبار طبيعة هذا المبحث النقدي المتميز. وهي دراسات تجمع - في الغالب - بين التأطير النظري للمصطلح، وبين الممارسة التحليلية، التي تشتغل على نصوص نقدية معينة، وهي أعمال سنعود للحديث عنها في موضع لاحق من هذا البحث، ولا شك في أن هذه الأبحاث قد حاولت تشييد ملامح خطاب نقد النقد في الأدب العربي الحديث، وذلك بهدف إكسابه وضعيته الاعتبارية الخاصة ضمن مكونات الحقل الأدبي.

المفهـــوم

ما هي دلالات هذا الزوج الاصطلاحي «نقد النقد»؟، هي علاقته بموضوعه (الذي هو النقد الأدبي)؟، وما هي علاقته بالأدب؟

«نقد النقد» خطاب واصف للنقد، إنه خطاب يجعل من النصوص النقدية مدار اشتغاله، وهذا ما يتضح مما ذكره «السكندرسكو S. Alescandrescu» في تحديده لنقد النقد، باعتباره «خطابًا ماورائيًا يرتهن وجوده بوجود خطاب

آخر»[17]. وفي كون وظيفته تتجسد في «شرح الخطاب الموضوع وتفسيره»[18]. ويبقى مبرر وجود «نقد النقد» هو وجود «النقد ذاته» وفي حالة غياب النقد «تنتفي ضرورة خطاب ما ورائي حوله»[19].

يثير هذا التحديد بعض القضايا المتصلة بالعلاقة بين «نقد النقد» و«النقد». وهي علاقة تطرح بعض الالتباس من أن يصبح العلم مطابقًا لموضوعه. نقول – في هذا الإطار – إن هذين المجالين لا يمكن لهما أن يتماهيا تماهيًا مطلقًا لا في الموضوع، ولا في الأسس المعرفية الفلسفية، ولا في الأدوات المنهجية والإجرائية. لكن، في الوقت نفسه، لا يمكن تصور فصل مطلق بين «نقد النقد» و«النقد»، وإنما يمكن أن نتصور العلاقة بينهما في حدود التشبيه الذي أعطاه «نورث روب فراي» لتوضيح العلاقة بين علم الفيزياء وموضوعه، الذي هو الطبيعة: فالفيزياء كيان منظم من المعرفة عن الطبيعة وليس الطبيعة[20].

ما هو النقد ؟

يقول رولان بارت: «يتحدث الروائي أو الشاعر عن أشياء وظواهر، سواء كانت خيالية أو حقيقية [...] إن العالم موجود والكاتب يتكلم، هذا هو الأدب. أما هدف النقد فمختلف جدًا، فهو لا يتعامل مع العالم، بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، إنه خطاب على خطاب La critique est discours sur un discours إنه لغة ثانية، أو لغة ما ورائية كما يقول علماء المنطق»[21].

وإذا كان «النقد» لغة ثانية تشتغل على لغة أولى، هي «الإبداع الأدبي»، فإن «نقد النقد» لغة ثالثة تشتغل على «نقد الإبداع». لكن، على الرغم من اختلافهما في الموضوع، فهما يتفقان من حيث طبيعة الخطاب القائم على أسس نظرية وأدوات إجرائية تؤطر الممارسة التحليلية. لذلك فإن «النقد» و«نقد النقد» يتوسلان بنفس آليات الحجاج، والتدليل التي تحقق مقصدية الإقناع، ولتأكيد

ذلك نشير هنا إلى أن رولان بارت قد تحدث في بعض كتاباته عن العلاقة القائمة بين النقد وعلم المنطق[22].

وبقدر ما يكون التساؤل عن مفهوم النقد مشروعًا لفهم «نقد النقد»، فإن التساؤل عن الأدب ضروري لفهم النقد، ومن ثم نقد النقد:

يرى رولان بارث أن النقد والأدب «يلتقيان داخل الشروط الصعبة نفسها في مواجهة الموضوع نفسه، وهو اللغة»[23]. غير أن هناك اختلافا بين الأديب والناقد على مستوى طريقة تعاملهما مع هذه اللغة. فالخطاب الإبداعي الأدبي تطغى عليه «الوظيفة الشعرية Fonction Poétique»، بتعبير «جاكبسون Jakobson»، ومن ثم يكون هناك اهتمام بتحقيق أدبية النص، في حين يفترض في الخطاب النقدي التركيز على الوظيفة المرجعية Fonction référentielle[24]. اللغة هنا ذات طبيعة إخبارية واصفة[25].

لكن، مع ذلك يبقى الحديث عن الأدب، تعريفًا وتنظيرًا وممارسة – هو في النهاية – شأن من شؤون النقد. بل تبدو المسألة أعمق من ذلك في نظر تودوروف، حين يربط بين النظرة للأدب والنقد، فيقول: «إن تغيير صورتنا النقدية ليس ممكنا إلا إذا جرى تحويل في الوقت نفسه للفكرة المكونة عن الأدب»[26].

إن الحديث عن مفهوم نقد النقد يستلزم إثارة بعض الجوانب المتعلقة بالتصورات المنهجية، وذلك على اعتبار أن هذه الممارسة التحليلية تستلزم – على حد تعبير أدريان مارينو– «وجود تصور مساعد [...] يتم الاشتغال عليه كبرنامج وكمنهجية علمية خاصة»[27].

المقاربــــة المنهجيــــة:

يمكن القول عن المنطلقات المنهجية المعتمدة في نقد النقد أنها لا تخرج عن واحدة من الخيارات المنهجية التالية:

- المقاربة الوصفية.

- المقاربة الإيديولوجية.

- المقاربة الإبيستيمولوجية.

وفيما يلي تفصيل الحديث عن هذه المقاربات الثلاث، مع تقديم أمثلة من النقدين العربي والغربي، وتحليل نموذج يمكن أن يكتسي طابعًا تمثيليًا لكل مقاربة من المقاربات المذكورة:

1. المقاربة الوصفية:

نسميها كذلك، لأن هذه القراءة هي أقرب إلى «الوصف» و«الاستنساخ»، منه إلى القراءة التحليلية، القائمة على التحليل والتعليل والتأويل؛ إذ يكون هدف ناقد النقد هنا هو الحرص على إعادة إنتاج النصوص النقدية بـ «أمانة» وبـ«أقل تدخل ممكن»، دون أن يتقيد بأي نظام منهجي معين. وتصبح الممارسة النقدية هنا أقرب إلى التأملية والانطباعية، في غياب تام للضوابط المنهجية التي تضبط عملية نقد النقد. ولعل هؤلاء ينطلقون من فهم (أو وهم) مفاده أن التقيد بالمنهج هو من اختصاص «ناقد الإبداع»، وليس «ناقد النقد»، ذلك أن المادة التي يشتغلون عليها هي النصوص النقدية التطبيقية، لا النصوص الإبداعية التي تستلزم منهجًا معينًا في قراءتها وتحليلها.

نصادف هذا النوع من النقد في بعض الكتب النقدية العربية، التي نحت منحى التعريف بالمذاهب والاتجاهات النقدية الغربية المعاصرة، من خلال رصد مختلف الممارسات النقدية وتصنيفها، بحسب مرجعياتها التاريخية، أو الاجتماعية، أو النفسية، أو اللغوية.... إلخ[28].

كما نصادف هذا النوع من الدراسات في الكتب التي اهتمت بإعادة قراءة النقد العربي القديم، وهي دراسات ظهرت منذ أوائل القرن العشرين، لكنها

تصدر عن نفس الأطر المعرفية والمنهجية القديمة، ولا تستثمر المكتسبات المنهجية والتحليلية التي أخصبتها المعرفة النقدية الحديثة[29]. كما ظهرت بعض الدراسات التي تهتم بدراسة النصوص النقدية العربية الحديثة، من خلال العمل على تأطير هذه النصوص، ضمن اتجاهات نقدية مختلفة، مطابقة للتصنيفات المتداولة في النقد الغربي الحديث[30].

لتسليط الضوء أكثر على هذه الجوانب، سننطلق من مثال نحدد من خلاله العناصر المنهجية لهذه المقاربة في نقد النقد؛ وقد وقع اختيارنا هنا على كتاب «النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته»، للدكتور أحمد كمال زكي، وذلك بالنظر إلى مواصفاته التمثيلية.

ويهمنا، على الخصوص، القسم الثاني من الكتاب، وفيه يتحدث عن اتجاهات ومناهج النقد العربي الحديث، وهي: (المنهج التكاملي - المنهج الاجتماعي - المنهج النفسي - المنهج الانطباعي).

لقد اعتمد الناقد في تحليله على نماذج وأمثلة، لكل منهج من المناهج السالفة الذكر، لكن المؤلف يقف حائرًا وهو يبحث عن الطريقة - أو الأسلوب على حد تعبيره - الذي يمكن أن يدرس من خلاله تلك النماذج. لنتأمل ما ذكره في مقدمة الكتاب:

«ومن ثم يكون أمامنا أن نتعرف بادئ ذي بدء على بعض الخطوط العريضة التي تساعد على فهم «الأسلوب»، الذي أخرج به الكتاب، ولنسمه فكرا نقديًا، أو منهجًا خاصًا في النقد، أو نزعة نقدية. فالتسميات لا تهم، أو لعلها توحي بشيء، ربما لا يكون مقصودا لذاته، وتظل القضية مطروحة أو قائمة، ويظل الحل بعيدا غير محتمل . وفي كل الحالات أو أيها - إن شئنا - يؤاخذ الكتاب، لأنه لم يبين الغاية، ولم يحدد الهدف. وأحسب أنه قد آن الأوان لنزعم أن النقد عندنا نقدان والنقاد نوعان - والحصر هنا مقبول فيما أظن- نقد تطبيقي

يقوم على رصد الأعمال الأدبية، مناقشتها والحكم عليها، ونقد تأصيلي أو تشريعي، يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف. وأما النوع الأول من النقاد فهم الذين يتلقفون النتاج الأدبي ويفسرونه أو يحللونه، والنوع الثاني منهم يختار من الآثار الأدبية ما يمكن أن يرسم منهجا أو يثير قضية أو يكشف عن فكر نقدي متكامل ينتفع به الأدباء والمتأدبون»(31).

هذه الفقرة الطويلة المقتطفة من الكتاب تسمح بإبداء جملة من الملاحظات:

- على مستوى المصطلح، يبدو الناقد حائرا في اختيار المصطلح المناسب للعمل الذي يقوم به، هل يسميه، «فكرًا نقديًا» أو «منهجًا خاصًا في النقد» أو «نزعة نقدية»؟!، كأنه مازال لم يهتد بعد إلى الميدان الذي يشتغل فيه.

- لكن على مستوى المفهوم، نلاحظ أن الكاتب يثير قضايا، هي من صميم المواضيع التي يشتغل عليها ناقد النقد، مثل إشارته إلى وجود نوعين من النقد: «نقد تطبيقي» «يقوم على رصد الأعمال الأدبية ومناقشتها والحكم عليه». و«نقد تأصيلي» «يتحول الناقد فيه إلى مشرع وفيلسوف». إذًا، على مستوى التصور يلاحظ أن الناقد يدرك الفرق الموجود بين «نقد الإبداع» و«نقد النقد»، وأن هذا النوع الأخير في مستوى ثان من الممارسة النقدية، مما يطرح جملة من المشاكل والصعوبات لا تعترض الناقد في المستوى الأول. لهذا يستعمل مصطلحات دالة على التقدير الكبير للدور الذي يقوم به ناقد من هذا النوع؛ من هذه المصطلحات «فيلسوف»، «مشرع»، «تأصيل»... ثم إن من مهام ناقد النقد التنظير للأدب وتوجيه النقاد؛ إذ يمكن له - حسب تعبير الدكتور - أن «يرسم منهجًا أو يثير قضية، أو يكشف عن فكر نقدي متكامل، ينتفع به الأدباء والمتأدبون».

إن كتاب الدكتور أحمد كمال زكي مثال للدراسات النقدية التي يكتفي فيها الناقد بممارسة عملية نقد النقد، في غياب تصور منهجي يمكن من ضبط

عملية التحليل. فالناقد يكتفي باستعراض ووصف الأعمال النقدية انطلاقًا من الاتجاهات التي يكتب من خلالها النقاد، لكن عملية الوصف هنا تبقى في حدودها البسيطة، في غياب الأبعاد التحليلية الإبستمولوجية. ولا شك في أن اعتماد هذه الطريقة في نقد النقد لن تقدم خدمة كبيرة للمعرفة النقدية. فهي تكتفي بإعادة عرض ما قدمه الناقد بصورة تكون في الغالب مخلة ودون المستوى الذي كانت عليه المادة النقدية في صورتها الأصلية. وهي بسبب ذلك غير قادرة على تأسيس واكتشاف معرفة جديدة بالمادة النقدية.

2. المقاربة الإيديولوجية:

تستند الدراسات التي كتبت ضمن هذا المنظور - بشكل أو بآخر - إلى المرجعية الماركسية، سواء في صيغتها الإيديولوجية التقليدية، أو في نسختها المنقحة، ضمن البنيوية التكوينية. ولا شك في أن الأمثلة لهذا النوع كثيرة، سواء في النقد الغربي أم العربي:

فعلى مستوى النقد الغربي، يمكن الإشارة إلى كتاب «أفنرزيس Avner Ziss»[32]، إذ يقدم فيه قراءة تحليلية لنصوص نقدية، من منظور إيديولوجي ماركسي. كما يمكن الإشارة هنا إلى «لوسيان غولدمان Lucien Goldman»، الذي أعاد قراءة النصوص النقدية لـ «جورج لوكاتش G. Lukacs» ضمن المقاربة البنيوية التكوينية[33]. نشير أيضًا إلى «بيير زيما Pièrre Zima» وكتابه «الوجيز في علم اجتماع النص»، وقد حاول من خلاله تقديم قراءة لإسهامات عدد من النقاد الاجتماعيين، ثم إعادة تركيب وصياغة هذه النصوص، في إطار ما يسميه «سوسيولوجية النص»[34]. كما أن بيير ماشيري «P. Macherey»، يعيد قراءة مفهوم «المرآة» عند لينين، ضمن منظور يأخذ بعين الاعتبار معطيات الدرس اللغوي الحديث[35].

أما على مستوى النقد العربي، فهناك نقاد مارسوا «نقد النقد» انطلاقًا من المنظور الماركسي التقليدي، منهم – على الخصوص – نبيل سليمان، في كتابه «مساهمة في نقد النقد الأدبي»[36] و«غالي شكري»، في كتابه «سوسيولوجيا النقد العربي الحديث»[37]. ومع انحسار المنظور الماركسي الدوغمائي، وظهور مقاربات نقدية تخفف من غلواء المطابقة الآلية بين الفكر والواقع المادي، ظهرت في العالم العربي دراسات في نقد النقد تتبنى البنيوية التكوينية كأداة للتحليل. نشير هنا – على سبيل المثال لا الحصر – إلى ما قام به محمد برادة في دراسته عن «محمد مندور وتنظير النقد العربي»[38].

يمكن القول: إن هذا الاختيار غير سليم من الناحية المنهجية؛ لأن ناقد النقد يعتمد هنا منهجا من مناهج نقد الإبداع الأدبي.

إنه من غير العلمي أن يحاكم النقد الأدبي بمنهج من المناهج الخاصة بالإبداع الأدبي. إن ناقد النقد من هذا النوع يفتقد الموضوعية العلمية، لأن موقفه يكون محددًا سلفًا، وبالتالي فإنه سيقوم نقاد الإبداع، حسب قربهم أو بعدهم عن الموقف المنهجي الذي يتبناه، وتصبح الممارسة النقدية من هذا النوع ذات طبيعة نفعية براغماتية. إن مثل هذا الموقف يوقع أصحابه – عن قصد أو غير قصد – في خلط منهجي بين مستوى «نقد الإبداع» ومستوى «نقد النقد».

في المستوى الأول، نجد الناقد – في الغالب – ينطلق من إيديولوجية معينة، لذلك نقول مع جورج طرابيشي: «لا يمكن أن يوجد ناقد لا يحمل بين دفتي عقله إيديولوجية ما. لكن ما لا يجب أن يغيب عن البال أن الأثر الأدبي حامل هو أيضًا للإيديولوجية، فلا وجود لعمل أدبي بريء. ومهمة الناقد، أو إحدى مهامه، أن يميط اللثام عن الإيديولوجية السافرة أو الباطنة، التي يحملها كل عمل أدبي بين طياته. لكن هذا الكشف يجب أن يأتي من داخل العمل الأدبي، وليس عن طريق منهج خارجي جاهز ومسبق»[39].

لكن في المستوى الثاني، فإن الموقع الطبيعي لناقد النقد كما عبر عن ذلك أحد الباحثين، هو «أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لناقد الإبداع؛ لأن المجال الحقيقي لبحثه الخاص ليس هو المعرفة، بل معرفة المعرفة، هو إذن مجبر، إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة على أن يشتغل في الحقل الإبستمولوجي»[40].

يمكن – في هذا الإطار – أن نسوق مثالاً، نرى من خلاله بوضوح إلى أي حد يمكن للباحث في مجال نقد النقد أن يجني على النقد وعلى الأدب عمومًا، حين يعتمد منهجًا من المناهج الخاصة بالإبداع. يتمثل هذا المثال في كتاب «نبيل سليمان» «مساهمة في نقد النقد الأدبـــي».

هذا، ونشير – في البداية – إلى أن الكاتب لم يتعرض لمنهجية نقد النقد على نحو تنظيري مستقل، ولكن طبيعة الممارسة النقدية وأحكام القيمة التي يصدرها تفصح بطريقة غير مباشرة عن الرؤية المنهجية التي اعتمدها في التحليل: يبدو كأن النقاد موزعون في الكتاب في خانتين: تضم أولاهما جميع النقاد الذين يشاركون الناقد مذهبه واتجاهه الإيديولوجي، من ذوي الميول اليسارية والماركسية. أما الخانة الثانية فيدرج فيها باقي النقاد الذين لا يشاطرونه تصوراته الفكرية والإيديولوجية. لذلك فإن قيمة الناقد لا تتحدد حسب قدراته النقدية والتحليلية، وإنما حسب انتمائه الإيديولوجي والسياسي.

لذلك فهو ينظر باستخفاف إلى أعمال نقاد لهم مكانتهم وموقعهم في النقد العربي الحديث، وظلت «الرجعية» و«اللاعلمية» تلاحقهم منذ الصفحات الأولى من الكتاب!

وفيما يلي نماذج من أحكامه وانتقاداته المتعسفة لطائفة النقاد:

فهو يرى مثلاً أن أدونيس «يتأرجح بين الموقف الشكلاني البورجوازي البحت والموقف التاريخي الاجتماعي»[41]، وأن خالدة سعيد «تدلي بدلوها في

التشكيك بالواقعية الاشتراكية»[42]، ويرى أن «أهمية بسام ساعي تكمن في ذلك الالتفات الرجعي الذكي، الذي يتمثل بدعوته للمصالحة والمساواة بين اليمين الإسلامي واليسار الاشتراكي في الشعر السوري»[43]، ويصف الدكتور محي الدين صبحي «بالسلفية والقومية»[44] ، وعمر دقاق «بالنظرة السكونية للتاريخ»[45] إلخ.

وفي المقابل ينظر الناقد بكثير من التقدير والتمجيد إلى أعمال نقاد يشاركونه مواقفه الإيديولوجية أمثال محمد كمال الخطيب[46]، وإحسان سركيس[47].

إن اعتماد مناهج الإبداع في نقد النقد يؤدي إلى الإسقاط المنهجي[48]، ويمكن اعتبار التحليل الممارس في هذا الإطار من قبيل «تحصيل حاصل»، لأنه يقرر أفكارًا ومواقف محددة سلفا، لذلك فهو لا يقدم خدمة كبيرة للنقد والأدب.

3. المقاربة الإبستيمولوجية:

يستند هذا النوع من القراءة إلى الإبستمولوجيا باعتبارها مجالاً لتحليل المعرفة الإنسانية، لذلك فإن هذه القراءة لا تبقى في حدود إعادة إنتاج النص النقدي نفسه - كما رأينا ذلك في القراءة الوصفية - وإنما تتجاوز ذلك إلى التحليل، كما أنها تسعى إلى الرقي بهذا التحليل إلى مستوى التأمل الإبستيمولوجي، الذي يحلق بين مختلف الإيديولوجيات، عكس ما رأيناه في «القراءة الإيديولوجية» المستوعبة ضمن مذهب أو اتجاه معين.

يمكن البحث عن أصول لهذا النوع من التحليل خارج النقد الأدبي، في مختلف الاتجاهات التي اهتمت بوضع قواعد لتحليل الخطاب، والبحث عن شروط لمعرفة المعرفة.

نشير – في البداية – إلى بعض الاتجاهات التحليلية التي ظهرت في مجال العلوم الإنسانية عمومًا، وهي اتجاهات تقدم مجموعة من المبادئ والنظريات التي يمكن اعتمادها في ممارسة عملية نقد النقد:

أ. الهرمنيوطيقا Herméneutique: اتجاه يهتم أساسًا بقواعد تفسير النصوص في مختلف الحقول (التاريخية – الدينية – الأدبية). يمكن الاستفادة –على الخصوص – من الاتجاه الذي يهتم بقواعد تفسير النقد والأدب. وهو ما يطلق عليه «الهرمنيوطيقا الأدبية Herméneutique Littéraire». يمكن الإشارة في هذا الإطار إلى دراسة لأحد الهرمنيوطيقيين المعاصرين، وهو «بول ريكور Paul Ricoeur»، الذي حاول تأسيس هرمنيوطيقا على نموذج مأخوذ من علم اللغة. وذلك في كتابه «صراع التأويلات Le conflit des interprétations»[49].

ب. الإبستمولوجيا التحليلية L'épistémologie Analytique: اتجاه يحاول تحديد قواعد الخطاب في مجال العلوم الإنسانية. هناك أبحاث في المجال الأدبي وضعها على الخصوص «هايد كوتنر»، وطورها فيما بعد «سنيد». وقد حدد الباحث الأول ثلاثة مقاييس لتحديد الطابع العلمي للنظرية الأدبية، وهي:

1. الوضوح النظري.
2. دقة اللغة الواصفة.
3. إمكانية البرهنة على الإثباتات النظرية[50].

ج. السيميولوجيا Sémiologie: بوصفها علمًا لحياة الدلائل داخل الهيئة الاجتماعية. من هذا المنظور يمكن لناقد النقد أن يستفيد من السيميولوجيا باعتبارها تتيح إمكانية الوصول إلى معرفة علمية بالنصوص المدروسة. ارتباط السيميولوجيا بمختلف العلوم الاجتماعية يجعلها قابلة لاختراق مختلف العلوم ومساءلتها وإعادة بنائها. فهي على حد تعبير جوليا كريستيفا «J. Kristéva» «تنقلب بلا انقطاع على أسسها الخاصة تفكر فيها وتحولها»[51].

وهي بهذا المعنى قريبة من التحليل الإبستمولوجي الذي أشرت إليه سابقًا.

ونشير هنا إلى أن العديد من الدراسات العربية التي أنجزت مؤخرًا في مجال نقد النقد قد بدأت تتخلص من أسر المقاربات الوصفية والإيديولوجية التي سادت في مراحل سابقة من تاريخ النقد العربي. وبدأت تجعل من حقل النقد الأدبي مجالا للتأمل الإبستمولوجي. يمكن الإشارة هنا على الخصوص إلى الدراسات التي كتبها جابر عصفور في مجال نقد النقد، سواء منها الدراسات التي اشتغل فيها على النقد العربي القديم(52)، أم الدراسات التي اشتغل فيها على النقد الحديث(53).

ولعل المبحث الذي قدمه تحت عنوان «مقدمات منهجية»(54)، من شأنه أن يسلط الضوء على طبيعة القراءة المنهجية التي ينطلق منها في ممارسته لنقد النقد. يؤكد الناقد الطابع الإبستمولوجي لهذه الممارسة باعتبارها نشاطًا معرفيًا ينصب على مراجعة الأحوال النقدية، بهدف الكشف عن «مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية»(55)، كما يؤكد جابر عصفور على صلة هذه الممارسة التحليلية بـ «الهرمنيوطيقا الأدبية Herméneutique Littéraire»، من خلال التركيز على أفعال التفسير والتأويل، مع الحرص على تأطير النصوص النقدية المختلفة لناقد ما، أو لمرحلة نقدية معينة، ضمن «رؤية للعالم تفسر الاختلاف والتعدد»(56).

كما نشير – في هذا الإطار أيضًا – إلى الدراسات التي كتبها حميد لحمداني حول نقد «النقد الروائي»؛ فقد قدم لحمداني نموذجًا تحليليًا لدراسة النصوص النقدية في كتابه «سحر الموضوع»(57)، واعتمد على هذا النموذج التحليلي في كتبه الأخرى ذات الصلة بالنقد الروائي(58). اقتبس هذا النموذج التحليلي عن الناقدة الفرنسية «جوهانا ناتالي Johana Nathali» في تحليلها للنصوص النقدية التي كتبت حول «قطط بودلير»(59).

يقوم هذا المنهج على مجموعة من الخطوات تتعلق بضبط الأهداف، وتحديد المتن، وتتبع الممارسة النقدية من خلال مجموعة من المستويات: الوصف - التنظيم - التأويل - اختبار الصحة. (وأضاف الدكتور حميد لحمداني مستوى آخر يتعلق بالتقويم الجمالي).

كما يكشف لحمداني عن تصوره لنقد النقد في مقال له تحت عنوان «اختلاف التأويلات، رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجًا»[60]. يتناول فيه بالدراسة والتحليل نصوصًا نقدية تشتغل على ثلاثية نجيب محفوظ. يدعو - لحمداني - في هذا الإطار - إلى «القراءة الإبستمولوجية»، حسب تصور «كارل مانهايم»، ما يميز هذه القراءة هو الحياد والتجرد، والقدرة على فهم الأنماط المتباينة للنصوص، ضمن سياقاتها المختلفة[61].

يمكن الإشارة - في هذا الإطار أيضًا - إلى الدكتور محمد الدغمومي الذي يعد من المشتغلين بنقد النقد. وإذا كان في رسالته الجامعية - حول النقد القصصي والروائي بالمغرب - قد تحدث عن صعوبة الحديث «عن نظرية أو منهج في مجال نقد النقد»[62]، فإنه سيعمد في دراساته اللاحقة إلى اعتماد الإبستمولوجيا كمدخل لممارسة نقد النقد[63].

نخلص إلى القول: إن نقد النقد من شأنه أن يفتح آفاقا واسعة أمام الدراسات النقدية، والأدبية على السواء؛ وذلك حين يجعل من المعرفة الأدبية والنقدية مجالاً للتأمل والبحث؛ وهذا من شأنه أن يرسخ القيم الأساسية لهذه المعرفة القائمة حاليًا على التعددية بدل الإطلاق، والتغير بدل الجمود، والوصفية بدل المعيارية، والاختبارية بدل الإسقاط. وإذا كنت قد بدأت هذه المقالة بعبارات لأبي حيان التوحيدي، فإني لا أجد - في النهاية - كلمات أبلغ مما قاله أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء: «الكثرة فاتحة الاختلاف، والاختلاف جالب للحيرة، والحيرة خانقة للإنسان، والإنسان ضعيف الأسر [...] وفائته أكثر من مدركه، ودعواه أحضر من برهانه، وخطؤه أكثر من صوابه وسائله أظهر من جوابه»[64].

المراجع

1) أبو حيان التوحيدي، الإمتـاع والمؤانسة، المكتبة المصرية - بيروت - صيدا، 1953م، ص 130-131.

2) رينيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب. ترجمة الدكتور محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1987م، ص: 13.

3) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، إفريقيا الشرق، 1991م، ص: 16.

4) محمد عابد الجابري، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر ، ط 1: 1986م.

5) Serge Dobrouvsky, Pourquoi la nouvelle critique, Mercure de France 1966, p: 135.

6) Ibid.

7) MARINO Adrian, La critique des idées littéraires, Presse Universitaire de France, Bruxelle, 1977.

8) Ibid, P : 21.

9) Jean Yves Tadié, La critique littéraire au xxème siècle, Belfon, 1986.

10) T. Todorov, La critique de la critique, un Roman d'apprentissage, Paris 1984.

11) S. A.lescandrescu, Discours d'interprétation : la critique littéraire, Métadiscours et théorie de l'explication, Hachette université, 1972, Paris.

12) نقلاً عن بدوي طبانه «التيارات المعاصرة في النقد الأدبي»، الأنجلو مصرية، 1963م، ص: 5412.

13) نفسه، ص: 65.

14) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، 1969م، ص: 12.

15) عبدالعزيز قليقلة، نقد النقد في التراث العربي، المكتبة الأنجلو المصرية، 1975م.

16) نفسه، ص: 8.

17) S. Alescandrescu, Discours d'interprétation : la critique littéraire : Métadiscours et théorie de l'explication, p : 202.

18) Ibid, P : 209.

19) Ibid, P : 208.

20) نورث روب فراي، تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، عمان 1991، ص: 13.

21) R. Barthes , Essais critiques, ed seuil 1964, P : 255.

22) يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى:

Svend Erik Larson, Sémiologie littéraire, Essais sur la scène textuelle, tra :Françoise, Arndt, University presse 1984, p : 118.

23) R. Barthes, critique et verité, ed seuil, 1966, Paris, p : 47.

24) R. Jakobson, Essais de linguistique générale, ed minuit,1970 p : 13.

25) نحيل هنا على مارسيو داسكال وتحليله لعلاقة المنطق باللغة الشكلية، واللغة الطبيعية. انظر: مارسيو داسكال، الاتجاهات السميولوجية المعاصرة، ترجمة: مجموعة من الأساتذة، إفريقيا الشرق، 1987م، ص: 53.

26) ترزفتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة: د. سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1: 1986م، ص: 149.

27) Adrian MARINO, la critique des idées littéraires, p : 134.

28) نشير على سبيل المثال لا الحصر إلى الكتب التالية:

- Jean Yves Tadié, la critique littéraire au xxème siècle , Belfond, 1956.

- Roger Fayolle, la critique littéraire, A. Collin 1964.

- Pierre Brunel et les autres, la critique littéraire, que sais-je?, PUF ,1977.

29) من هذه الكتب:

– د. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، بيروت 1971م.

– د. عبدالعزيز قليقلة، نقد النقد في التراث العربي، الأنجلو المصرية 1975م.

– محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي، دار المعارف، د. ت.

30) من هذه الكتب على سبيل المثال:

- د. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، 1981.
- د. عمر أحمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، ط 1: 1988م.
- د. أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، ط 1 : 1978.

31) د. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته. دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت 1981م، ص: 7-8.

32) Avner Ziss, Eléments d'esthétique Marxiste, Traduit du russe par Antoine Garcia, ed du Progrès, U. R.SS 1977.

33) L. Goldmann, Introduction aux premiers écrits de lukcs, In théorie du Roman, ed - Gonthier, Paris, 1977.

34) P. Zima, Manuel de sociocritique, Picard, Paris 1985 .

35) P. Machérey, Pour une théorie de la production littéraire, Maspero, 1974, p :143.

36) نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط 1: 1983م.

37) د. غالي شكري، سوسيولوجيا النقد العربي الحديث، دار الطليعة ، بيروت، 1981م.

38) محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الآداب، بيروت، 1979م.

39) جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة – بيروت ، ط 1، 1968م.

40) د. حميد لحمداني، سحر الموضوع (النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر)، منشورات دار سال 1990م ص: 7.

41) نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص: 57.

42) نفسه، ص: 89.

43) نفسه، ص: 214.

44) نفسه، ص: 227.

45) نفسه، ص: 201.

46) نفسه، ص: 161.

47) نفسه، ص: 189.

48) يمكن الرجوع في هذا الصدد إلى مقالة للدكتور محمد طرشونة، تحت عنوان «مشكلة الإسقاط»، مجلة الفصول الأربعة، السنة: 8، العدد 29 يونيو 1989م، ص: 182.

49) Paul Ricoeur, Le Conflit des interprétations (Essais d'herméneutique) Seuil 1969.

50) Heid Göthner, Méthodologie des Théories de la littérature - in théorie de la littérature, Picard, Paris, 1981. p : 17.

51) نقلاً عن مارسيو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ص: 74.

52) جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، القاهرة 1992م.

- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974م.

53) جابر عصفور، قراءات في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،2002 م.

- جابر عصفور، المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1983م.

54) ضمن كتابه: قراءة التراث النقدي (مرجع مذكور).

55) نفسه، ص: 20.

56) نفسه.

57) د. حميد لحمداني، سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، البيضاء 1990م.

58) د. حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1991م.

- د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، البيضاء 1991م.

- د. حميد لحمداني، النقد النفسي المعاصر، تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، البيضاء 1991م.

- د. حميد لحمداني، النقد التاريخي في الأدب (رؤية جديدة)، المجلس الأعلى للثقافة 1999م.

59) انظر هذه المنهجية في:

J. Nathali, A propos des chats de Beaudlaire, In logique du plausibles, Essais d'épistémologie pratique, ed de la maison des sciences de l'homme, Paris, P : 44.

60) حميد لحمداني، اختلاف التأولات، رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجًا ضمن كتاب: محمد حسن عبدالله، بأقلام نخبة من الكتاب والأصدقاء، «دراسة وتكريم»، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، الفيوم 2001م، ص: 576.

61) نفسه، ص: 577.

62) د. محمد الدغمومي، النقد القصصي والروائي بالمغرب من بداية الاستقلال إلى سنة 1980م، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس، السنة الدراسية: 1986-1987م، انظر مقدمة الرسالة ، ص: و

63) انظر:

- محمد الدغمومي، نقد النقد، مدخل إبستمولوجي، مقال بمجلة أقلام العراقية ، س: 25، ع: 6، حزيران 1990م.
- د. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة : رسائل وأطروحات، رقم: 44.

64) أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، ج: 3 ص: 103.

* * *

سوريا
الموقف الأدبي
العدد رقم 457
1 مايو 2009

نقد النقد في سيرة فارس زرزور

محمد عرب

غربال الأستاذ عبد الرحمن الحلبي النقدي، غربال له مقاييس لا تتغير، وأي شاطر أو بهلوان، مهما كان بارعاً في فن التمويه والقفز، والكلام الغامض، الذي يراد منه الإيحاء بعمق المعرفة، سيقع في هذه الشباك، وإن كان سمكة قرش، ولن يسمح له الغربال بالمرور، وإن كان شكله ومقاييسه على شكل ومقاييس الحبوب النافعة. ذلك لأن الموازين التي يستعملها الأستاذ عبد الرحمن الحلبي وإن كانت مقيدة لديه كما لدى كل النقاد بشكل عام، بمبادئ النقد ومقاييسه، ورؤية الناقد الخاصة لكل عمل. إلا أن ما يميزه هو المسح الشامل للعمل، والنظر إليه كلوحة فنية، وسبر أغواره الجمالية، ومن ثم تحويله إلى معادلة رياضية قابلة لتطبيق قوانين النقد عليه، وتوزيع العلامات المناسبة على عناصر الموضوع، وأخيراً إصدار الحكم. وما يرتقي بقراءته إلى مستوى الإنصاف، هو هذه الخصوصية الدائمة في قراءاته، الإخلاص، وبذل أقصى الجهود، قبل إصدار حكمه على أعمال الآخرين، وإن كانوا أعداء له. فهنا في عالمه الخاص يصبح العمل بلا اسم. إنه لغة الفن فقط، بما تتحدث، وبأي صورة ستتقدم إليه، وكم وقع في غربال فنه أصدقاء، وعتبوا عليه، وأخذوه، لأنه قرأ أعمالهم، ونسي أسماءهم، المدونة على الغلاف كما هي العادة، وكم فاز خصوم، أو كتاب مجهولون بالثناء لأن مقاييسه الجمالية تطابقت مع مقاييسهم.

ولهذه الأسباب خسر الأستاذ عبد الرحمن أصدقاء، وربح غرباء لا يعرفهم ولا يعرفونه، لأن صديقه الوحيد الذي ظل وفياً له، وظل ينسج شباكه حوله ليحيطه بالعناية والرعاية، لا ليخنقه، ويرميه، كما يظن بعض من عتبوا عليه ولاموه، هو الفن الرفيع الذي يفجر عناصر الحياة، ويعيد تركيبها في إبداع جديد، وينمو في تربة الوجود شجرة وارفة الظلال.

لقد ظل الصديق الوحيد والدائم للأستاذ عبد الرحمن هو الفن المقدس المنحوت في الجبال الشامخة، والذي يدل بذاته على نفسه. ولذلك مرفوق الطحالب النابتة في ظلال الغابة دون أن يلتفت إليها، وإن كانت تجري فيها الحياة. وهذا سيؤدي لأن تكون مقاييسه الجمالية غير مرضية لكثير من المبدعين والنقاد. ولكنه بمقاييسه نجح دائماً، لأن خيوط غرباله وموازينه وأحكامه ظلت تستمد من الإخلاص أبعادها. والإخلاص في تقييم الإبداع متعب، لأنه يتطلب، بذل الكثير من الجهود، والغوص فيما وراء كلمات المبدع، قبل إصدار الحكم على كل عمل. فهنا يظهر دور الناقد، صديق الفن، لا صديق الأشخاص، فهو كما في الشعر، لابد من فسيفساء الكلمات وروحها، ولا بد أيضاً من ميزان العروض، لتكتمل القصيدة.

أي أنه لابد من العروض الخاص بالشعر لكي تصبح الكلمة المجردة من خصوصيتها،

شعراً، أو نثراً؛ حسب موقعها في سماع الإبداع، وانشطاره إلى لغة خاصة تُمطر الأذن بتركيبها الخاص. وإن من مهمة النقد إيجاد مثل هذا الاكتشاف والدلالة عليه، وفق معايير دقيقة وملهمة، لا تجعل الناقد مجرد ميزان في سوق للبيع والشراء، واعتبار العروض مثلاً أداة كافية للحكم على الشعر. إنه صعب كما يقول بعضهم عنه، ولكنه صادق مع نفسه لأنه يشعر بخطورة الكلمة، اليوم وغداً وفي المستقبل، وإن تلطف نقاد كثيرون وأضاعوها، في زحمة زجليات المدائح الفارغة، وموائد "الشللية" التي تجعل من صعاليك الأدب، مغامرين وفاتحين.

وهذا ما يدعونا إلى التشهير بالنقد المحلي الذي عجز عن اكتشاف فارس زرزور، ونجح فقط في إهماله، وربما ساعد على دفن موهبته الظاهرة والباطنة، قبل أن يدفنها الموت، لأن أغلب نقادنا يتعاملون مع الأشخاص لا مع الأعمال، ولا نشاهد عندهم غير لطف المدائح المدفوعة للآخر مثل كيس من بذر عباد الشمس، المفيد في تمليح اللسان والتسلية.

* * *

من سينصف فارس زرزور، وهو المتوحد، في حالته التي عاشها، لأسباب نقدية، كما نستنتج من قراءتنا لكتاب الأستاذ عبد الرحمن عن الأديب الراحل فارس زرزور المنشور من احتفالية دمشق عاصمة للثقافة العربية، بعنوان "فارس زرزور، العصيان والهجرة المضادة"؟.

سنكتشف على مستوى البلد، بأنه لا أحد سيتمكن من تقدير ما يملكه فارس زرزور من الإمكانيات والموهبة، وحين سيكتب عنه، ستنهال نصائح من كتبوا عنه، إما بإعادة صياغة ما كتب، أو بتسجيل اسمه في قاموس من يؤرخون إحصائياً للأدب، كما في سجلات النفوس، أو بالتبرم من كتاباته، والتعامل معها بإهمال، إلى حد جهل هؤلاء المتصدين لنقده بمحتويات كتبه. كما سيثبت الأستاذ عبد الرحمن، الذي سيكون الوحيد من النقاد السوريين الذي حاول إنصاف فارس زرزور حياً، باستضافته في برنامج "كاتب وموقف"، وإقامة حوار معه، ثم نشره وإذاعته، وميتاً، بالتصدي لمهمة تأليف كتاب عنه.

* * *

سيتساءل الأستاذ عبد الرحمن، وقد حددت صفحات الكتاب "كيف يحيط كتاب من مئة صفحة بمسيرة إبداعية لواحد من أعيان الأدب السوري المعاصر على مدى نيف وخمسين سنة؟ بل كيف يستطيع الباحث أن يقدم هذه السيرة الطويلة العريضة والشائكة أيضاً ولو في حدودها الدنيا، ضمن هذا الحيز الورقي دون أن يخل بالمسيرة وصاحبها؟ ثم كم من الجهد الاستثنائي سيبذله الباحث ليعيد لهذا الكاتب المبدع بعض حقه من أولئك الذين أهملوه، تجاهلوه، غيبوه، عبثوه، على مدى سنوات مديدة؟. وكيف يتصدى بالوثائق للذين لبسوا معطف (سيغموند فرويد) وقفاز (كارل غوستاف يونج)، وأمعنوا في تحليل الشخصية "غير السوية" لصاحب هذه المسيرة، لا في تحليل أدبه؟! مئة صفحة لا تكفي مهما اقتصدنا وكثفنا واختزلنا. لكنها خطوة قد تتبعها خطوات" (١).

فهل حقاً لم يذهب نقادنا المحليون إلى تحليل أدبه، وإنما إلى حيث المرض الفرويدي السائد، والنبش في مزبلته التي اعتبرت علماً.

سيجيب على هذا السؤال فارس زرزور في حوار أجراه معه الأستاذ عبد الرحمن، نشر في جريدة الحياة.

سأله الأستاذ عبد الرحمن "أنت مظلوم نقدياً، هكذا يقال، فهل هذا صحيح ولماذا؟"

الجواب "لا أستطيع أن أحكم على هذا الرأي. أنا صحيح لا أرى نقاداً يتحدثون عن

كتبي، ولكن لا أعتبر هذا ظلماً، بل أعتبره ضعفاً من النقاد، لأن النقاد يبحثون عن الكتابات السهلة ليكتبوا عنها. الكتابات السهلة يسهل نقدها، أما الكتابات العميقة والصعبة، فيصعب أيضاً على النقاد أن يكتبوا عنها. وأنا أعتبر رواياتي من الأدب الصعب نقده إلا لذوي الاختصاص، وذوي الثقافة العالية، ونقادنا، مع الأسف، لا يتمتعون بهاتين الصفتين" (٢).

وسيكرر المعاني نفسها تقريباً في حوار للأستاذ وليد مشوح مع الأديب فارس، بل سيضيف "بصراحة أنا أستهين بالنقد، لأنه بالأساس ليس فناً، وليس علماً" (٣).

وربما لأن فارس ضاق ذرعاً بنقاده، أوقعهم دون أن يتعمد في شراك جهلهم، لأنهم أثبتوا وهم يكتبون عن أعماله، ليس عجزهم النقدي، بل حتى عجزهم المعلوماتي عن معرفة عدد أعماله، والتفريق بين الجديد، والذي تكررت طباعته، وهذا لا يدل على الجهل، وإنما على الإهمال واللا مبالاة في التعامل مع أدب من يكتبون عنه. وفي هذه الحال لن تفيد القدرة النقدية هؤلاء، حتى وإن امتلكوها.

لهذا سيطرح الأستاذ عبد الرحمن على نقاد فارس هذا السؤال المربك، حيث سيثبتون بأقلامهم عجزهم عن الإجابة عنه، مع أنه سؤال بسيط، وتتطلبه الحدود الدنيا لموقع من يتصدى لنقد الآخرين.

السؤال "ونسأل نقادنا الأكارم: هل كتب فارس ثلاث مجموعات قصصية حقاً، أم أنه كتب مجموعة قصصية واحدة صدرت سنة ١٩٦١، وظل متوقفاً عندها ما يقرب من ربع قرن، لنقرأ له من ثم ثماني عشرة قصة جديدة فقط؟" (٤).

هذا السؤال البسيط سيخطئ نقاد فارس في الإجابة عنه، ربما لأن فارس لم يذكر حين أعاد طباعة بعض قصصه ما أعاد طباعته منها؟. ولكن هل يستطيع الناقد أن يتصدى لمهمة النقد دون أن يقرأ كل ما كتبه المؤلف، خاصة عندما يقوم بمهمة التقييم الشامل لمن يكتب عنه؟.

فعلى أي شيء يدل عجز نقادنا السوريين عن الإجابة على سؤال الأستاذ عبد الرحمن غير أن نقاد فارس، تصفحوا عناوين كتبه وعدوها، ثم أجابوا عن السؤال السهل "الصعب"، الذي ورطهم فيه فارس، والأستاذ عبد الرحمن، لأنهم لم يقرأوا ما بداخلها، وكما هي حسبتهم، يبدو كذلك نقدهم، تصفحاً لبعض القصص، ونقداً لاذعاً للمؤلف، لإثبات الأهلية والفوقية والمعلمية في المهنة. وهكذا دوّروا المرحوم فارس بين أيديهم على نار هادئة مثل الفروج المشوي، حتى يئس من صلاح نقدهم وفائدته، وقال عنهم ما قال.

ومع الأسف فإن مثل هذه القراءات المتسرعة لا تقتصر على مجال الأدب، وإنما هي شائعة، ويقوم بها مفكرون كبار في الموقع أحياناً، لأنهم يظنون، أن الموقع، وليس الإبداع جعلهم كباراً، وصار يحق لهم أن يدلوا بدلوهم فيما يعلمون وما لا يعلمون.

والدليل على ما ينشره بعضهم من كتب لا قيمة لها عن مبدعين كبار مثل الفارابي، والجاحظ ونزار قباني (٥). ولكن لماذا؟.

* * *

هل نحيل هؤلاء إلى أسلحة فرويد التي استخدموها، ونظاراته التي قرؤوا بها، وليس إلى إلهامهم الخاص، أم إلى نظرية؟ المصالح الاقتصادية؟..

سيقول الأديب فارس "معظم نقادنا يكتبون إما للحصول على المال أو للحصول على الشهرة" (٦).

وسيعزي الأستاذ عبد الرحمن أخطاء النقاد إلى عدم الإحساس بأهمية التاريخ الشخصي للناقد أو الكاتب. ولذلك سيقول "أردنا الإلحاح على مسألتي التسرع وعدم

التدقيق، وانعكاسهما السلبي على الباحث اسماً خلال بحثه، فالمكافأة المالية عن البحث تُستهلك في يوم أو أيام، لكن الذي يبقى هو توقيع صاحب البحث، اسمه، يبقى سنوات وسنوات.. ويظل صاحبه حياً" (٧)، ونكمل، بأن الجائع والمتخم سيموتان حتماً.

بهذا الإحساس سيكتب الأستاذ عبد الرحمن عن الأديب فارس زرزور، نقد النقد، لينصفه، كما هي عادته دائماً، غير عابئ بمن أوقعوا فارس أو أوقعهم في "أدبه الصعب".

وفي الحكمة الشعبية "من غربل الناس نخلوه". نعم. ولكن ما كل غربال تصلح للتمييز بين القمح والشوفان.

* * *

لقد تحدثنا عن الغربال، والنخل، لأن من طبيعة عصرنا وحقائقه هجوم المفسدين على المخلصين في جميع مجالات الحياة، لأن الفساد نجح في تكوين مؤسساته وتنظيفها، من المدير إلى السائق وما بينهما. ولكننا كنا نتوقع ومازلنا، أن تظل الثقافة بعيدة عما تعرض له باقي المؤسسات، وأن تحكم خلافات الثقافة أخلاقيات الحوار والعلم. وفي العلم، فإن الشهادة الكبيرة، أو الموقع الكبير، أو العمر المديد، لا يكبّرون أحداً، بل إن الموقع الثقافي بشكل خاص يفضح صاحبه خلافاً لكل المواقع التي يستطيع فيها الجاهل والفاسد أن يتستر فيها على نفسه، وان يقوم بدور ملائم أو ناجح لمن صنعه. أما في الثقافة، فإن القدرة على الإبداع لا توهب بالشهادة أو الموقع. وقلم الكاتب يشهد على صاحبه قبل أن يشهد عليه الناقد والجمهور، ولا مجال بعد النشر للتبرير والاعتذار، والثقافة دائماً ستتعرض للغربال، وغربال الغربال، كما إنها تاريخ الشخص، بقدر ما هي تاريخ الشعوب الذي سيبقى بعد أن يموت كل شيء.

المرجع

فارس زرزور، العصيان والهجرة المضادة ـ تأليف عبد الرحمن الحلبي ـ إصدار الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية ـ عام ٢٠٠٨.

١ ـ م. س، ٨.

٢ ـ م. س، ١٧.

٣ ـ م. س، ١٢.

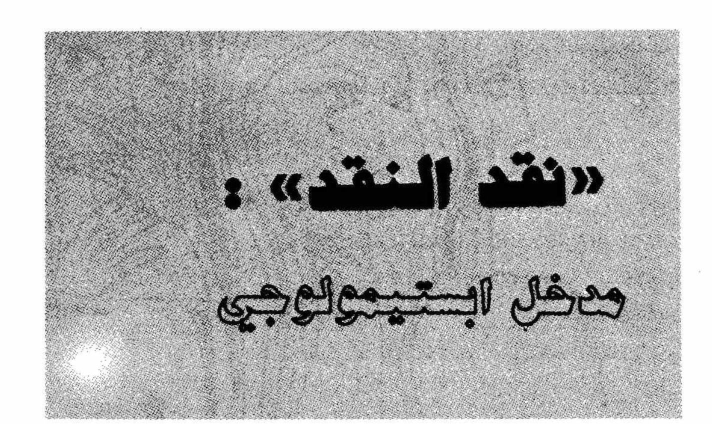
٤ ـ م. س، ١٩.

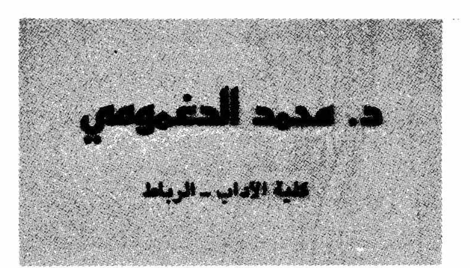
٥ ـ مع الأسف أن أغلب القائمين بنشر مثل هذه الكتب مؤسسات حكومية عربية، لا تليق بالكاتب، ولا بالمكتوب عنه.

٦ ـ م. س، ١٢٦.

٧ ـ م. س، ٢١.

□□





١ـ مايزال مصطلح «نقد النقد» يحمل مفهوماً ملتبساً قابلاً ان يشرح بتصورات مختلفة بل متناقضة احياناً ويستحيل عليها ان تنسجم وتتلاءم في نموذج؛ اي في بناء نظري متماسك.

ومن ثم يصبح من اللازم القول بأن عدداً من الدراسات التي تتحدث عن النقد الادبي تعكس ذلك الالتباس وتجسده بأشكال ومستويات متفاوتة في الوعي، وعدم الوعي، بنفسها كتخصص قائم الذات، او بموضوعها الذي هو ايضاً موضوع ذو خصوصية ينبغي مراعاتها.

بمعنى آخر يتطلب كل حديث عن النقد تحديد شروط هذا الحديث من جهة الموضوع والوسائل والاهداف: اي نموذج معرفي متمثل لما هو نظري، ولما هو اجرائي تطبيقي.

هكذا يمكن الجزم بأن عدداً لايحصى من الدراسات، بما فيها الدراسات الجامعية الاكاديمية آلت على نفسها ان تنظر للنقد او تعرف به او تؤرخ له، لاتمتلك وعياً بنفسها بل لاتستطيع ان تتمثل موضوعها بدقة، إنها حديث يشتغل بماهو شائع ومألوف؛ وتتحدث عن أشياء وبوسائل تتوهم إنها معروفة أو واضحة، بينما هي واقعة في منزلق اللامعقول الذي يحتمي بـ«جمع والانتقاء والمصادرة على المطلوب.

١ـ١ في تصورنا اذن ان نقد النقد ينبغي ان يتحدد وان يتصف كأختصاص متميز بين اشكال البحث الادبي وغير الادبي. وحتى لو فرضنا ان نقد النقد هذا فرع من فروع الدراسة الادبية، فأن هذا الفرض يقتضي، ضرورة، شروط تمييز تجعل نقد النقد كياناً مستقلاً من الناحية النظرية والاجرائية اي من الناحية المعرفية ومن الكيفية التي تستعمل بها، والخطة التي تستوجب حضور المعرفة واستعمالها في علاقة بالموضوع المعالج اي النقد الادبي.

من اجل تحديد نقد النقد والخروج به من دائرة الالتباس، وجعله مشروع بحث واعٍ نقترح عدداً من المبادئ التي قد تكون متحققة بصورة ضمنية في بعض الدراسات او قد تكون حاضرة بدرجة خافتة كأرهاصات لم تكتسح بعد مساحة الوعي والتخطيط، والتي من شأنها ان لاتبقي نقد النقد مطابقاً للنقد الادبي، وان تجعله بحثاً له كيانه الابستيمولوجي

١ـ٢ والمبادئ التي ينبغي اقتراحها يلزم ان تتعلق بالجوانب الآتية مجتمعة:

- بمبادئ تضبط الموضوع: النقد الادبي
- مبادئ تعين القصد من معالجة الموضوع
- مبادئ ترسم نموذجاً يتلاءم مع الموضوع والقصد، ويشتمل على مصطلحات ومفاهيم نسقية (نظرية) وعلى مجموعة من الاجراءات التي تعطي لنقد النقد تجسيداً يرتفع به الى مستوى «المنهج»
- مبادئ تحوّل المبادئ المذكورة الى نموذج يخول لنقد النقد، لا أن يتميز فقط، ولكن ليكون قادراً على ان ينتج معرفة وان يدلل على معقوليتها وصدقها.

١ـ٣ نتيجة ذلك يمكن القول، حين يحقق نقد النقد المبادئ المذكورة، إنه سيتمكن، بالقياس الى موضوعه أساساً، من التميّز بثلاثة مظاهر: المظهر الماورائي/ المظهر الاجرائي/

المظهر الستراتيجي.

بالطبع لايمكن الزعم بان واحداً من المظاهر الثلاثة كافٍ ليكسب نقد النقد تميزه، كما انه لايجوز التوهم بان بعض تلك المظاهر غير وارد في أشكال اخرى من الدراسات الادبية وغير الادبية: فالامر اذن يتعلق باجتماع تلك المظاهر ويشكل توافقها جميعاً.

١.٣.١ ـ وآية ذلك ان الخاصية الماورائية[1] تمنح لنقد النقد إمكانية الابتعاد عن الموضوع عبر خلق مسافة موضوعية متحققة كلغة اصطلاحية واصفة[2] قادرة ان تمسك بالموضوع والوفاء بالقصد، وهنا تظهر الصفة الماورائية تشغيلاً للغة من الدرجة الثانية بالقياس الى لغة النقد الادبي هو لغة من الدرجة الثانية ايضاً بالقياس الى لغة الابداع الادبي.

واذا جاز للنقد الادبي، كما سنرى بعد حين، ان يكسر المسافة الموضوعية، وان يمارس الانتقاء بل ان يشتغل بمصطلحات ومفاهيم مستقاة من مصادر معرفية مجاورة له، ومن علوم اجنبية عنه فإن نقد النقد ملزم ان يبني ماورائيته بأن تكون مصطلحاته، وتبعاً مفاهيمه، نقدية من جهة وابستيمولوجية من جهة ثانية، بمعنى ان ترتبط بمبادئ وقوانين العلم عندما تصبح تلك المبادئ والقوانين موضوع اختبار ونقد..

٢.٣.١ اما المظهر الاجرائي فهو يتمثل كأفعال منهجية تطبيقية ملائمة للموضوع وللقصد من دراسته. واختصاراً نجمل مجال الاجراء: بالقول بأن مكونات الموضوع، اي النقد الادبي، من حيث هو عناصر وعلاقات كما سنرى بعد حين (فقرة ٢)

٣.٣.١ ـ اما المظهر الاستراتيجي فنجمله في الاهداف الآتية:

ـ تمحيص المعرفة في النقد الادبي، مصطلحات، مفاهيم، انساق فكرية..

ـ التنظير للنقد الادبي

ـ صوغ نموذج للنقد الادبي او لأتجاه نقدي مخصوص.

ـ معالجة التطبيق النقدي بهدف تصحيحه او اغنائه.

وتحقق هذا المظهر الستراتيجي لايمكن ان يتم بمعزل عن شروط ضرورية تتمثل كنشاط (في النقد الادبي) يطرح اشكالات واسئلة تستوجب نقد النقد، وتتمثل كحركة ادبية متمردة على النقد وتفرض عليه الدخول في الاكتشاف او تضعه في وضع الازمة، كما تتمثل كأختيارات ثقافية واجتماعية نابعة من المجتمع الذي ينتج الادب والنقد ويطمح الى التغير او الدفاع عن الذات، وهذه الاختيارات قد تبدو إنتاجات علمية او سلوكاً سياسياً، الخ..

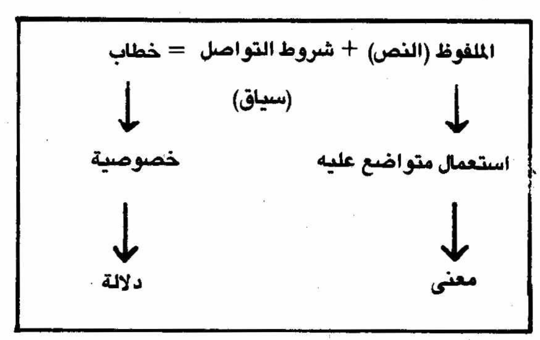
لذا فان استراتيجية نقد النقد بقدر ماتكون مستجيبة لتلك الشروط، تسعى الى الاجابة عن اسئلة مخصوصة ضمن نموذج مستقل مستحيل ان يوجد خارج تلك الشروط، ومن ثم لاغنى عن الوعي بالذات (بالتخصص) والوعي بالموضوع الذي يستدعي بدوره الوعي بخصوصيته.

٢.٠ ـ لاحظنا ونحن نتحدث عن المظهر الاجرائي لنقد النقد بأنه مجموعة افعال ونضيف الآن بأنها أفعال توصف عادة بكلمات اصطلاحية مثل تحليل، وصف، تفسير، وجرت العادة بسبب ذلك ان يرادف الاجراء مفهوم المنهج، مع ان الاجراء ماهو الا مستوى من مستويات مكونة للمنهج، يتضامن مع المستوى الانطولوجي النظري، والمستوى المنهاجي الابستيمولوجي الذي من خلاله ينتسب الى حقل الاختصاص. لذا يغدو الاجراء تشخيصاً لما سبق، وايضاً تعبيراً مجسداً للموضوع (النقد) انه برنامج يقدم الموضوع كتجلٍ لعملية فهم مسنودة بالمظهر الماروائي، وموجهة بالمظهر الاستراتيجي، ومن هنا يصبح الحديث عن الاجراء في اي ممارسة معرفية غير مجدٍ اذا بقي مجرد حديث عن أفعال مجردة وبغيب الموضوع الذي يشخصه الاجراء اي النقد الادبي او بمعنى النقد الادبي كموضوع فهم.

٢ ـ ٢ وفي ضوء ذلك نتمثل النقد (كموضوع)، وننعته بالخطاب النقدي، اي اننا نعتبر «النقد» خطاباً[3]، وليس نصوصاً او افكاراً، وهذا احد مستلزمات التحديد. وقد يتبادر الى الذهن ان مفهوم الخطاب انما هو مفهوم مرادف لمفهوم النص[4] وذلك يحدث فعلاً، لكن هذا الترادف يقوم على اساس مجازي توسيعي، حيث ان النص ليس الا التجسيد المادي المغلق، اي التكوين اللغوي المعطى، ملتبس المعاني ضرورة. غير ان مفهوم الخطاب يأتي ليحتوي مفهوم النص ويضعه في دائرة اوسع، فلا يعزله عن شروط تلفظه وتداوله في مجال حيوي نشيط، ومعنى ذلك ان استعمالنا لمفهومي الخطاب والنص لايأتي، او لاينبغي ان يأتي بمعنى واحد، ولكن بفارق تصوري واضح.

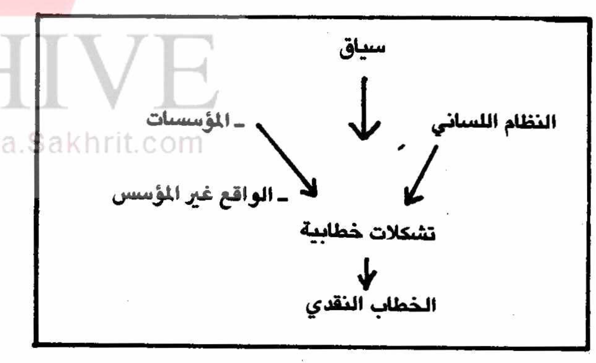
١.١.٢ ـ ويمكن نتيجة ذلك توضيح مفهوم الخطاب بكونه تشكيلاً formation ينتظم داخل نظامين ordres: نظام لساني ونظام دلالي ـ براجماتي Semantice — pragmatique.

ترسيمة:١



ويمكن شرح ذلك بأن «الملفوظ» (النص) نتيجة مباشرة لنظام لساني يعمل فيه نظام آخر يتحدد كمؤسسات «الادب»، «المعرفة» «النقد» ونتيجة ذلك تولد اشكال من «الخطاب» وفق تفاعل النظامين عبر حضور تأثير جانب معين من تلك المؤسسات، يمتلك الخطاب خصوصيته.. وكل ذلك يجري داخل شروط التواصل، مما يتيح لنا ان نعيد رسم البيان السابق(*). كما يلي:

ترسيمة:٢



٢.١.٢ـ فتحليل الخطاب اذن، يتطلب معالجة مجموعة «انظمة» تنشط في الخطاب وتحدد فاعليته ازاء نفسه وازاء السياق (الظرفي) الذي يعمل فيه. ومن خلال ذلك يكتسب حضوره وفاعليته ومعناه.

ان كل طرف من هذه الانظمة يحتاج الى الشرح، وأي شرح يتطلب بناء لغة واصفة تسمي كافة العناصر والعلاقات التي يقوم عليها كل نظام.

وباعتبار أن الخطاب نفسه نظام (بدوره يقوم على جملة من الانظمة المتفاعلة) فأنه بدون شك يحتوي مجموعة عناصر (مكونات) ومجموعة من العلاقات.. ونقصد بالمكونات:

١ـ المادة اللغوية التي تجسد الخطاب.
٢ـ الافكار + المفاهيم + التصورات المعرفية..
٣ـ الادوات العقلية ـ المنطقية (ادوات المنهج) ـ المعايير الخ.
٤ـ الاحالات المرجعية ـ الاسماء.. الضمائر..الخ
٥ـ الموضوع، اي الخطاب الادبي (النص).

ونقصد بالعلاقات تفاعل المكونات المذكورة فيما بينها او بين اطراف انتاج الخطاب، بحيث ينتج من التفاعل وجود الخطاب في صورة نظام (او مجموعة انظمة متظافرة).

وهذه العلاقات يمكن توزيعها الى قسمين هامين.

١ـ علاقات داخلية تبقى مشتغلة داخل الخطاب ومكتفية بعناصره الذاتية، في حدود ماسميناه بالنص، لذا فهي علاقات نحوية وسردية..

٢ـ وعلاقات حوارية تشد الخطاب الى عوامل إنتاجه وتجعله فعلاً خطاباً ديناميكياً وملتحماً بشروط تداولية..

والعلاقات الحوارية يمكن اختزالها في ثلاث:

أـ علاقة المتلفظ بالمرجع الموضوع (ناقد/ نص).
ب ـ علاقة المتلفظ بالمتلقي (ناقد/ قارئ).
جـ ـ علاقة المتلفظ بالسياق(٦) (ناقد/ شروط انتاج الخطاب).

٣.١.٢ـ ان دراسة العلاقات الداخلية، قد يحيل البحث الى مجال من المجالات المعتمدة في «تحليل الخطاب» وتضطره الى الإلتزام بمرجعية تحكم نموذجاً من نماذج التحليل المشار اليها من قبل. إذ إن العلاقات الداخلية متعددة، ويمكن النظر اليها من زوايا نحوية، او بلاغية او معجمية، وايضاً من زاوية سيميائية. ومن الصعب مراعاة كل هذه الزوايا، بل ليس من المبرر الجمع بينها. وحسبنا ان نختار الزاوية التي نراها ملامة، فنقتصر على مايوصلنا الى الغاية التي رسمناها، وهي الوعي بالخطاب النقدي في خصوصيته، ومن ثم لم نرَ داخل تلك العلاقات الداخلية ـ غير الجانب السردي الذي يهمين على الخطاب ويجعل منه افعالاً لبرنامج واستراتيجية، او الى ماسميناه بمنطق الخطاب(٧).

٢.٢ ـ منطق الخطاب هذا لن يكون فهمه كافياً للاحاطة بعلاقات الخطاب، واعتماده وحده لن يعطينا سوى صورة جزئية، اذ نحن نتعامل، شئنا ذلك ام ابينا، مع خطاب ثقافي حواري. وهذا مايستوجب تناول العلاقات الحوارية، أ، ب، وجـ، المذكورة أعلاه.

١.٢.٢ـ فالعلاقة (أ) تعلن عن نفسها داخل الخطاب النقدي كعمل منهجي يبرز الامكانات التي يتوسل بها الناقد في معالجة الموضوع. فهي لذلك علاقة منهجية قد تعكف على

الموضوع بوصفه كلا او عناصر متفرقة شكلية او موضوعية. وهذه العلاقات قد تتمثل في تنفيذ مجموعة من الاجراءات التي تعمل داخل حدود منهج محدد او عدة مناهج وهي:
١ـ الوصف: الذي يجعل الناقد يقف من موضوعه موقف الواصف اي المحلل.

الوصف
- الشكل { المعجم- الجمل- الايقاع- المظاهر البلاغية.. الخ
- المضمون { الوحدات المعنوية- الثيمات (القضايا).. الخ

٢ـ التفسير:
أـ الشرح.. حيث يكتفي الناقد بإعادة إنتاج الموضوع بلغته الخاصة متوخياً أساسا تقريب (معناه) الى تلقٍ يفترض فيه عدم القدرة على استيعاب (الموضوع) كما هو..
ب ـ التأويل (التفسير) حيث يحدد الناقد علاقته بالموضوع بتجاوز ظاهر الموضوع، لاثبات شئ يعتبره اصلاً خفياً او معنى غائباً، مستعيناً في سبيل ذلك بأستثمار علاقة الموضوع بمرجع من المراجع (المعرفية، الوقعية... الخ).
٣ـ التقويم: (التقييم) هذه العلاقة تجعل من الناقد في موقع المتعالي ازاء الموضوع مما يخول له اصدار الأحكام لأثبات رأي او موقف أو حكم قيمة بصدد «الموضوع» بالرجوع الى معايير.. وهنا أيضاً سيستثمر علاقة أخرى بين الموضوع ومرجع يستند اليه ويكون مجسداً لقوة التعاقد.

التقويم
- شكلية (بلاغية، نحوية، قواعد ادبية..)
- معايير
- معرفية (فكرية عامة، سياسية اخلاقية، ايديولوجي..)

٢.٢.٢ـ أما العلاقة (ب) فهي تفترض وجود ناقد يتكلم في الخطاب من موقع خاص، يمكنه من الظهور كهيئة مالكة القدرات، أي كناطق بـاسم سلطة تعطيه شرعية انجاز الخطاب النقدي بحيث يفسر ويقوم ويصف في ضوء مبادئ وقوانين، فهو إذن ـ بالنسبة لنا ليس ذاتاً بشرية، ولكنه هيئة تشتغل في مجال محدد وتعبر عن نموذج فكري، وتتحدث بأسم سلطة رمزية، حسب الاصطلاح الذي يرتضيه بعض السوسيولوجيين[٨].

وهذا «المتكلم» عندما يبث في خطابه جملة من القرائن الدالة عليه وعلى السلطة التي يخدمها ويخضع لها، مضطر الى مراعاة وجود موقع آخر، اي عليه ان يتوجه بخطابه الى متلق، قد يظهر ملامحه من ملفوظات الخطاب نفسه، بحيث تتحدد هويته وقناعاته. ومستواه الذهني، وقد يختفي فيه فلا يستدل عليه الا ببعض القرائن والاشارات. ولكنه، سواء ظهر ظهوراً واضحاً او بقي مضمراً، حاضر ومؤثر، ويسكن في كل الأحوال ذهن المتكلم اي الناقد والا انعدم سبب مقنع لانجاز خطاب، او على الاقل ستنعدم صفة الحوارية[٩] التي تطبع كل خطاب طبيعي.

ان العلاقة (ب) هذه لكي تكون مبررة ومؤثرة تستدعي بالضرورة العلاقة (جـ)، اذ سواء اعتبرنا الخطاب صوت المتكلم او صوت متكلم ومتلق فان الخطاب، أياً كان، مرتبط بعوامل وظروف نسميها عادة شروط انتاج الخطاب. وهذه الشروط تتجسد فيما سميناه بالسياق ويهمنا بصفة خاصة من هذا السياق ذلك الجانب المصطلح عليه بالتعاقد الثقافي Le contrat culturel[١٠] والذي يخول للناقد والمتلقي معاً إمكانية التفاهم والاختلاف، وتحقيق الحوار، والذي يتمثل في أغلب الاحيان كقواعد ومبادئ وأعراف، وتكون بمثابة ذاكرة مشتركة تتحقق عبر:

أـ التواطؤ اللغوي.
ب ـ المعرفة العامة (الثقافة ـ المعلومات ـ الاخلاق..)
جـ ـ المعرفة الخاصة (هنا الأدب والنقد..)

وبقدر مايشترك الناقد والقارئ في الرجوع الى هذه الذاكرة يحدث «الحوار» ويتم، وخاصة عندما يكون هذا القارئ هو «صاحب النص الإبداعي» اي الاديب او يكون «ناقداً آخر» وفي كل الأحوال لايعني هذا التعاقد الاتفاق في المنطلقات والغايات بل يكون منطلقات متعارضة.. لكنها تكون حاضرة في ذهن «طرفي» الخطاب. فتسمح نتيجة لذلك باتخاذ مجرى «السجال» و«الجدال»..

ترسيمة:٣

■ ان النقد خطاب ماورائي يشتغل كعلاقة بموضوع ادبي ويرتبط به بصورة ملائمة..

ولذا فإن هذه العلاقة ليست مجرد علاقة تكلم وسماع، كتابة/ قراءة، بل هي علاقة انتاج للخطاب.

٢.٢.٢ ـ ومن اجل رصد هذه العلاقة يصبح من المناسب تتبع مايدعوه بعض الباحثين[١١] بآلية الاحتجاج (l'argumentation) هذه الآلية التي تهدف الى جعل العلاقة بين الناقد والقارئ علاقة إقناع وحوار، عادة ماتعتمد على جملةمن الافعال مثل الاستدلال والتعليل، والاقتباس والاستشهاد والمقارنة والتمثيل والتقسيم، والبرمجة، حتى يحاصر المتلقي ويحدث لديه الاقتناع او يقبل الدخول في عملية تلقي الخطاب والمساهمة في انتاجه.

اننا نعتقد ان كشف «الافعال» المذكورة لمن شأنه ان يقودنا الى وضع اليد على ماهو عام وعلى ماهو مشترك بين جميع الخطابات ايضاً على ماهو خاص ينفرد به كل شكل من أشكالها. والا اصبح «الكشف» عملاً لاطائل تحته.. علماً ان تحليل الخطاب الى يومنا هذا مايزال يبحث في مسألة أنماط الخطاب (Typologie)[١٢]. ومايزال يحلل القوانين والأجهزة المتحكمة في الخطاب على اختلافه في سبيل الوصول الى الخصوصيات الماثلة في كل نوع منها (خطابات حقوقية، ايديولوجية علمية، ادبية..) وليس من باب الاعتذار تأكيد تعثر هذا التحليل وخاصة في مجال الخطاب العلمي، والخطاب النقدي.. أذ أن تحليل الخطاب النقدي من هذه الجهة ـ وفي دائرة الأبحاث المتداولة ـ مايزال في حكم النادر. وبغض النظر عن هذا كله ومن باب المصادرة، نسمح لأنفسنا بالقول ان تحليل الأفعال الخطابية تمكن من الامساك بأكثر جوانب الخصوصية: خصوصية الخطاب النقدي.

حقاً ان اعتبار الخطاب النقدي «خطاباً» وفق المفهوم المثبت من قبل، لايحل كل الاشكالات بل انه يعيد ترتيبها ويسهل البحث فيها فقط.

٣.٢ ـ ان الخطاب النقدي بحكم اشتغال «الأفعال» يمتلك صفة عامة، هي صفة الماورائية، وهذه الصفة التي يحلو لبعض الباحثين بدعوتها بالخاصية الاستدلالية، لاتميز الخطاب النقدي تمام التميّز. فهي غير متعلقة به وحده، ولكنها على اي حال تعزله عن الخطاب الفني ـ الادبي. اي بالقياس الى موضوعه. وهذه الصفة الماورائية، عليها تترتب بقية الصفات الأخرى... منها الصفة التجريبية (التطبيقية) والطبقة «النظرية».

وصفة الماورائية واء تجسدت ـ من خلال أفعال الخطاب ـ في الخطاب النقدي النظري او التطبيقي فهي ليست صفة حاسمة بل ايضاً تجبر الباحث على وضع إشكال آخر يطرح علاقة الخطاب النقدي بالخطاب العلمي... وهي علاقة تطرح في أكثر الأحيان بطريقة مغلوطة أو ملتبسة، في التفكير النقدي المعاصر.. وتؤدي تلقائياً الى بحث «العلمي» و«الايديولوجي» في النقد.

١.٣.٢ ـ ان عدداً هاماً من النقاد ومنظري النقد، وتهرباً من هذا الاشكال او اقتناعاً بهامشيته، يتحمسون تارة لالغاء الفارق بين الخطاب النقدي والخطاب الادبي، على خلاف آخرين يأبون على النقد ان يدخل في هذه العلاقة بل أن يتصف بعواقبها، فيعمدون الى اشهار «صفة الفن» و«الذوق» وهذا الاشكال قائم ويعكس اختلافاً في تصور طبيعة النقد ووظيفته.

ان تحليل الخطاب يقودنا الى القول ان اصل هذا الاشكال غير «اجنبي» عن الخطاب النقدي بل هو كامن فيه، ويرجع الى كيفية اشتغال افعاله، وخاصة عندما يدخل في علاقة مع ماسميناه «بالعلاقة الحوارية». وذلك عبر تغليب هذه العلاقة على حساب العلاقتين (أ) و(ب) مما يترك آثاراً واضحة ذات ثقل منهجي ومعرفي.. واذن فان الخطاب النقدي قد يكتسب صفة «العلمية»، وهذه الصفة فعلاً نجدها حاصلة في كثير من الخطابات النقدية المعاصرة. كما نجد ايضاً حصيلة هامة من الخطابات النقدية التي ترجع العلاقة (أ) لتتيح للذات المتكلمة فرصة الانفلات والانفتاح على الذاكرة الشخصية المتفردة..

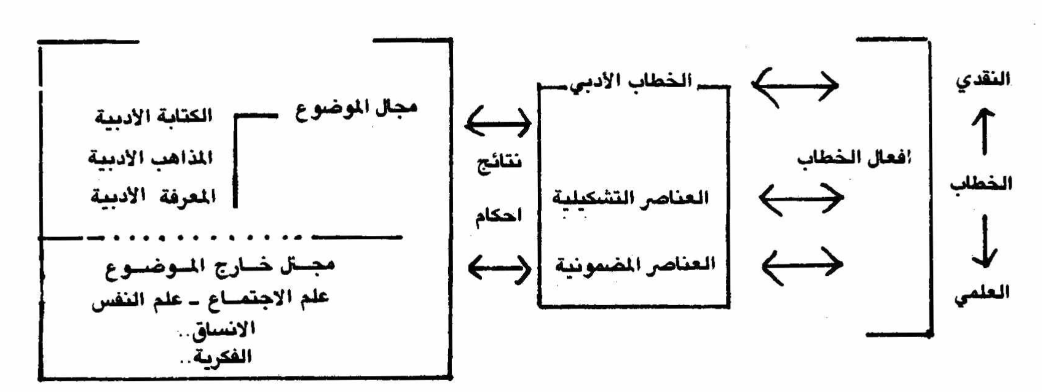
وليس في وسعنا ان نقول ان «علمية الخطاب»[١٣] مما يكسب الخطاب النقدي خصوصيته وليس في إمكاننا تأكيد عكس ذلك أيضاً بالزعم الذي يرى خصوصية النقد قائمة في قائمة في بعده الفني.. ونتيجة ذلك يتعذر إلغاء هذا الخطاب النقدي او ذاك بحكم «العلمية» او غير العلمية.

اليس ذلك هو ما يسبب الحرج؟ كيف يجوز الاعتراف بممارستين قائمتين على صفتين متناقضتين، بالانتساب الى حقل واحد؟ ومالذي يبرر حملهما لنفس الاصطلاح (الخطاب النقدي).

> ان الخطاب النقدي اذن قد يكون خطاباً نقدياً علمياً. وهذا امر لايميزه ولايكسبه الخصوصية ـ رغم حرص الناقد على ذلك وقد يكون خطاباً نقدياً فنياً ـ وهذا ايضاً ليس عنصراً فاعلاً في اثبات خصوصيته وحدوده ايضاً. لكن أين تكمن الخصوصية؟ هل هي في موضوعه؟

ان الخطاب النقدي حقاً يباشر علاقته بموضوع

ترسيمة: ٤



«ادبي» ابداعي ونظري. ومع ذلك فإن هذا الموضوع «الادبي» كثيراً مايتخذ موضوعاً في ممارسات علمية لاتنتسب الى الخطاب النقدي؟ ان الموضوع بحضوره الادبي ليس حجة لإثبات خصوصية الخطاب النقدي. هل نرد هذه الخصوصية الى طبيعة اشتغال افعال الخطاب النقدي؟ حقاً ان الخطاب العلمي حين يتطاول على الموضوع الأدبي يتجاوزه، لأنه يشتغل بصفة ملائمة لمجال اختصاصه ويتوخى نتائج خارج دائرة الأدب أي في مجال علم النفس، او علم الاجتماع، او غير ذلك. وحتى حين يتوخى اصدار احكام تقويمية فهي تنبني عليها نتائج خارج «الموضوع» اي خارج النص الادبي في ذاته.

وبالقياس الى ذلك فان الخطاب النقدي حين تنشط افعاله.. تتمركز حول «الخطاب الأدبي» ويتحرك في مجاله. وحين يمارس اصدار الأحكام تترتب عنه نتائج تمس صميم «الموضوع» اي الخطاب الادبي.. وذلك لأن مبدأ الملاءمة هنا يصبح موجهاً في اتجاه «الأدبي» بخلاف مايحدث في الخطاب العلمي حيث يرتبط نفس المبدأ في اتجاه خارج «المجال الادبي».

وهذا مايشجعنا على القول بأن الخطاب النقدي يحتفظ بخصوصيته لالكونه علماً او فناً، لأن هاتين الصفتين عرضيتان ولاتدخلان في صلب التحديد المفهومي للنقد وانما الخصوصية تنبع من شرط الملاءمة الذي يوجه أفعال الخطاب في اتجاه مجال الخطاب الأدبي كانتاج معرفة بالأدب.

٢.٣.٢ ـ ذلك وجه من أوجه الاشكالات المطروحة بخصوص مسألة العلمي والأدبي في الخطاب النقدي ويؤدي الى إشكال آخر بخصوص مسألة الأدبي والايديولوجي[١٤] في الخطاب النقدي.. وهو إشكال لابد ان يسعى محلل الخطاب النقدي الى تبينه وأن يضعه في موقعه المناسب.

نعم، ان الخطاب النقدي لامهرب له من الدخول في هذا الاشكال. ونحن لانجد سوى خيارين، اما ان نعتبر هذا الاشكال نتيجة تداخل فعاليتين هما الخطاب النقدي والايديولوجيا او نعتبر هذا الاشكال نتيجة يفرزها الخطاب النقدي خلال اشتغال افعاله. وهذا مانميل اليه.

حقاً ان مفهوم الايديولوجيا مفهوم ملتبس ويعرف تراكماً من التصورات المتناقضة. لكن ذلك لايمنع من رد الأمور الى نصابها: ومن ثم لاخيار لنا عن فهم الايديولوجيا في مستويين:

١ ـ مستوى التصريح، اي مجموعة القناعات التي يعتقدها الناقد، ويعمل الخطاب لتوظيفها. والايديولوجية بهذا التصور ليست سوى معرفة، او مواقف معلن عنها، يحتكم اليها الناقد في محاكمة «موضوعه» وتفسيره.

٢ ـ مستوى اللاوعي، يتخلل الخطاب النقدي ويخضعه بصورة غير مباشرة، خفية، الى اتجاه من اتجاهات الوعي الاجتماعي، بحيث يتسلل عبر «الخطاب» ويترك آثاره بإفراز «علاقات» وقرائن.. ولهذا فإن الايديولوجية بعد من أبعاد الخطاب النقدي، قد يتوافق مع الايديولوجيا بالمعنى الأول وقد لايتوافق، ولما كان الخطاب النقدي يحتمل المستويين معاً، وكان احتمال «تعارض» المستويين قائماً فإننا نستغني عن تسمية المستوى الايديولوجي الأول ـ رغم تواتر استعماله بهذا المعنى ـ مفضلين الاحتفاظ بمفهوم الايديولوجية للمستوى الثاني.

وبناء على ذلك فإن الإشكال يصبح قائماً ايضاً داخل الخطاب النقدي، وفي كيفية اشتغاله، وهو بهذا تتلبسه

الايديولوجيا كما تتمثل في أي خطاب آخر.. وبهذا المعنى فإن الخطاب النقدي لايكتسب خصوصية محددة داخل الايديولوجيا وهو في هذا قرين لكل الأشكال الثقافية المنتوجة كخطابات.

٢.٣.٣: كل ذلك ينبغي ان يسترعي انتباه محلل الخطاب، خصوصاً اذا تعامل مع واقع الخطاب النقدي الذي لاينكر التنوع والاختلاف في المنطلقات وأن أي سعي لتشخيص الواقع الراهن الذي يمر به النقد الأدبي لابد ان يعالج اولاً حقيقة هي:

«ان النقد الأدبي المعاصر لايؤلف ميدان نظرية وتطبيق متماسكاً، فحدود النقد غير واضحة وجغرافيته غير مقنعة ولذلك كانت طوبوغرافيته ملتبسة، وكشكل من اشكال الممارسة الفكرية مامن ميدان أكثر من ميدان النقد قوة وتاثيراً، ونقاد الأدب المحدثون لايعترفون بأية حواجز انضباطية سواء كان ذلك في الموضوع ام في الطرائق، وفي النقد الأدبي يجوز كل شئ وليس لعلم القواعد هذا أية قواعد ولايمكن حتى القول بأن له هدفاً مفصلاً في الدراسة»[١٥]، إن هذا القول لايمكن دحضه، انه يشخص واقع الخطاب النقدي عامة. والاعتراف بكون الخطاب النقدي متعدداً ومتنوعاً واقع ترجع أسبابه الى كيفية اشتغال افعال الخطاب نفسه. وليس لانعدام خصوصيته مرة أخرى، رغم التباسه بممارسات اخرى وان اي محاولة تحتمي بحالة التعدد والاختلاف لاصدار حكم لاعدام ممارسة النقد (كخطاب) وانكار خصوصيته محاولة غير واقعية وتجريدية، خصوصاً وان من أهم تجليات هذا الواقع مايصفه الباحثون «بالمذاهب النقدية»، او المدارس النقدية. ونفضل ان نسميها، مع تغيير زاوية النظر - باتجاهات الخطاب النقدي. ونعود في ذلك الى كيفية اشتغال الخطاب النقدي وضبط «التأرجح» الحاصل بينها، بتغليب «عنصر» او «فعل». وبعبارة اوضح نرى ذلك في:

أ- تغليب «العناصر» المعرفية
ب- او تغليب العلاقات المنهجية الاجرائية
جـ - او تغليب عناصر من فعل التلفظ

ومن ثم فإن تصنيف «الاتجاهات» عادة ماترتكز على عناصر معرفية او الى اجراءات منهجية. وللأسف فإن الكثيرين، ممن يغريهم - مدرسياً - تصنيف المدارس والمذاهب الأدبية يختلقون أسباباً غير واضحة للتصنيف ذلك ان الاعتماد على «تغليب العلاقة المنهجية» بدون تقدير «العناصر المعرفية» لن يكون كافياً.

٤.٣.٢ - واجمالاً نرى ان تصنيف الاتجاهات يظل ممكناً ومقبولاً اذا اعتمد العناصر المعرفية.. بحكم مالها من قدرة عل توجيه «الفعل المنهجي» وبحكم ان هذا الفعل يمكن ان يخدم نماذج متعددة من الخطاب النقدي.. وبحكم ان العناصر المعرفية تنبني وتقوم على قاعدة «التعاقد الثقافي» بين الناقد والمتلقي «الاديب اساساً»، مما يجعلها تمتلك سلطة تقديرية في توجيه الاجراء النقدي، ومقتضى ذلك ان التصنيف لاينبغي ان يوفق بين معيار «المنهجية» ومعيار «المعرفة»، لأن ذلك لامحالة قد يخلق خلطاً في التصنيف، وخاصة اذا وضعنا هذه الاتجاهات أمام التمحيص:

النقد الوصفي	النقد المعياري	النقد التاريخي
نقد الحكم	النقد اللغوي	النقد الاجتماعي
نقد التفسير	النقد التكاملي	النقد النفسي
نقد الانطباع	النقد الايديولوجي	النقد البلاغي
النقد المنهجي	النقد الجمالي	النقد الفلسفي
النقد البنيوي	النقد الشكلي	النقد الفني
		الخ

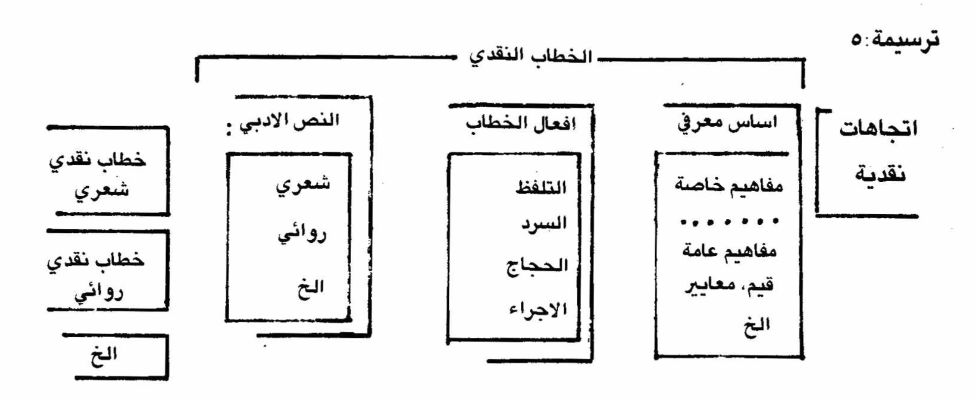
وهي تسميات قد نعثر عليها في أكثر من مصدر[١٦] لاتصمد للنقد، ذلك ان بعضها قد يشمل غيره بحكم «المنهج» الواحد والمشترك. لذلك، وما دامت الحاجة تتعلق بتحليل نماذج الخطاب، فإنه من الطبيعي ان يحذر محلل الخطاب في تصنيف الخطاب النقدي.

وبناء على ماسبق نرى ان العناصر الأساسية في تحديد الخطاب النقدي كمفهوم يمكن صياغتها على النحو التالي:

٢.٤ - ان النقد ليس سوى خطابات لها خصوصية نابعة من اشتغال أفعال الخطاب على موضوع أدبي مما يكسب هذه الخطابات بعداً ماورائياً أي العمل باللغة على موضوع مجسم لغوياً. وهو بتلك الخصوصية، ومن خلالها يعمل داخل مجال الثقافة والمعرفة كفعالية مرتبطة بالسياق السوسيوثقافي.

وتوضيحاً للقاعدة التي يقوم عليها التصنيف المقترح نرسم الخطاطة التالية:

ترسيمة: ٥



واختصاراً نقتصر على هذا التحديد الموجز: ان النقد خطاب ماورائي يشتغل كعلاقة بموضوع ادبي ويرتبط به بصورة ملائمة عبر مجموعة من الآليات التي تخدم الموضوع او الأحكام المرتبطة بالموضوع ذاته او بمجاله الخاص.

وعندما يتمثل نقد النقد موضوعه بهذه الصورة، ويضبط وسائله ويحدد اهدافه يكون قد تمكن من تحديد مستواه الاجرائي الملائم الذي يحقق عملية فهم ضمن نموذج ابستيمولوجي.

الهوامش

(١) نقصد بالماورائية: تلك العلاقة القائمة بين لغتين احداهما تتكفل بالحديث عن الأخرى. بحيث تشكل الاولى خطاباً عل خطاب آخر يميز بينهما بعض الباحثين بخطاب ماورائي Meta/ discours. وخطاب موضوع Discours objet انظر:

S. Alexandrescu: La critque litteraire. Metadiscusive et theori de l'explication.

Creimas: introduction a l'analyse du discours en sci sociales 1979. P: 208.

(٢) نقصد باللغة الواصفة مجموعة الالفاظ الاصطلاحية الحاملة لمفاهيم تمكن الناقد من الحديث عن «موضوعه» والذي هو مظهر لفظي بدوره. فهي اذن لغة «ليست فقط دالة، بل هي لغة ذات جوهر، انها ترسخ كل نشاط راغب في الاصطلاح المفهومي».

انظر:

J. A. Creimas, Du sens. Seuil 1937 P: 8.

(٣) انظر:

D. Maingueneau: introduction aux methodes de l'analyse du discours. edition Hachette universite 1976.

(٤) النص مجرد تشكيل لغوي حامل لمعنى مغلق بدون اعتبار لظروف انتاجه اي لسياق كتابته او النطق به. وبدون اعتبار للأطراف التي تنتجه وتستهلكه.

(٥) لقد اخذنا هذه الترسيمة (وكذا الترسيمة. ٣) ببعض التصرف من كتاب:

P. Charaudeau: Langage et discours. Hachette universitte. Paris1983 P: 32 et 39.

(٦) نقصد (بالسياق) مجال التلفظ الثقافي والاجتماعي والذي يشرحه «اوسفالد دوكرو» بالتفريق بين السياق والحوار. انظر:

O.Ducrot et T.Todorov: dictionnaire encyclopedique des sciences du langaga. coll point 1972 P: 417.

(٧) ان الخطاب بهذا المعنى ـ كما يتصوره كريماس، قصة لها بداية ولها نهاية اي حركة بين حالة ابتدائية وحالة نهائية ـ يعبر الخطاب بينهما باستعمال قدراته التي تبدو مجموعة افعال تريد تحقيق المعرفة او تصحيحها او التساؤل عنها. مما يكسب الخطاب «منطقاً» سردياً.

(٨) نستعير هذا المفهوم من بيير بورديو والذي يرى السلطة الرمزية منظومة رمزية ـ بيير بورديو: عن السلطة الرمزية (ترجمة عبد السلام بن عبد العالي) في دراسات عربية ربيع ١٩٨٤، ص: ٥٦ ـ و٥٩

(٩) تتحدد الحوارية هنا كتناص.. اي كتواجد عدة خطابات متداخلة في فضاء لغوي واحد. «والعلاقة بين هذه الخطابات قد تكون علاقة تنازع، وتنافر او تضامن، وفي الحالة الاولى تتقابل خطابات متنافرة بدون ان يلغي احدها الآخر ودون ان تندمج في خطاب واحد. (مثل ماهو شأن روايات دوستوفسكي كما يراها باختين) وفي الحالة الثانية، يكرر خطاب آخر ولكن بطريقة ساخرة، لم يوضع الا لإلغائه.. وفي الحالة الثالثة يكرر خطاب خطاباً آخر بدون الغائه، بالعكس، فإنه يشتغل كسلطة او هيمنة بالنسبة للثاني».

انظر:

Rubin Suleiman. Susan: le roman a these. edition Puf 1983 P: 5 — 59.

(١٠) وهذا التعاقد التلفظي المتضمن، عندما يقبل من طرف المتلقي ويأخذ المتلفظ به يوفر الشروط المرضية لتبادل الخطاب وعلى أي، فإن أي تعاقد هش قد يكون في كل لحظة قابلاً للتفسخ

A. J. Creimas semotique et sciences sociales seuil 1970 p25.

(١١) نقصد بالحجاجية مايذهب اليه عدد من الباحثين في مجال الخطاب الاقناعي والذين يسمون مجموعة الآليات التي يهدف بها صاحب الخطاب الى التأثير في السامع او القارئ، بالاقناع العقلي، او الامتاع العاطفي من أجل احداث فعل من الافعال وتحقيق المقصد من انجاز الخطاب.

انظر:

Perleman. ch: le champs argumentatif. d. pub. Bruxelle 1962 p.13 — 15.

(١٢) يقصد بالتنميط مجموعة المسالك التي تمكن من معرفة ماينتج عنها (ويتخذ شكل نظام ترابطي مبني). وهذا المفهوم يمكن تقريبه من مفهوم التصنيف، على اي ـ مع فارق: اذ ان التصنيف يهدف الى بناء تراتبية فان التنميط يهدف الى مواجهة التراتبية بعضها ببعض.

A. J. Creimas et J. Courtes. Semiotique: Dictionnaire raisone de la theorie du langage I Hachette universite p: 403

(١٣) ان وضع النقد بين العلم واللاعلم مسألة شائكة: فكثير من النقاد يطمحون الى جعل النقد علماً بينما بعضهم ينفي ان يكون النقد علماً.

انظر على سبيل المثال:

ستانلي هايمن: النقد الادبي ومدارسه الحديثة ج١ (ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم) بيروت ١٩٥٣، ص: ٢٠/ ٢١.

R. Barthes: Critique et verite. Seuil 1966. P: 64 — 65.

(١٤) نقصد اننا سنعمد الى استعمال مفهوم الايديولوجيا انطلاقاً من المفهوم الذي طرحه التوسير

انظر:

L. Altusser. Pour Marx ed Maspero Paris 1965 P: 218.

(١٥) هايدين وايت: مرحلة اللامعقول في النظرية الادبية المعاصرة (ترجمة صالح جواد كاظم) مجلة «الثقافة الاجنبية» بغداد، ربيع ١٩٨٢، ص٦.

(١٦) يمكن العثور على مثل هذه التسميات في عدد من الدراسات المهتمة بالنقد الحديث. انظر على سبيل المثال

ـ ماهر حسن فهمي، المذاهب النقدية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٣

ـ احمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.



السعودية
علامات في النقد
العدد رقم 56
1 يونيو 2005

نقد النقد وأبعاد التنظير النقدي



عبدالعاطي الزياني

صدر منذ مدة كتاب «نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر» لمؤلفه الدكتور محمد الدغمومي ضمن منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سلسلة أطروحات ورسائل في عام 1999 ويقع الكتاب في نحو 360 صفحة من الحجم الكبير، والكتاب في أصله أطروحة لنيل دكتوراه دولة. وقد فرضت طبيعة أسئلته النقدية وظواهره المنهجية، وقضاياه النظرية تقسيمه إلى ثلاثة أبواب رئيسية مسبوقة بتمهيد يؤصل لمفاهيم البحث ومصطلحاته، فانصب القسم الأول على: رصد متن نقد النقد والتنظير النقدي ومرجعياتهما. في حين خص القسم الثاني بمقاربة المفاهيم المرجعية التي تحكم الأطروحة.

أما القسم الثالث فعاد إلى ملامسة حضور مفاهيم النقد في متن نقد النقد وتنظير النقد العربي لينهي الباحث عمله الباذخ بخاتمة مركزة مكثفة تحصر استخلاصات الأسئلة والقضايا التي كانت موضوع أطروحته، والتي ألح على نسبتها وطموحها الأكيد للانخراط في النقاش والجدل وملامستها حدود الالتباس داخل حقل نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. وقد انطلق الباحث من اعتبار النقد نظاماً ذا وعي معرفي منهجي نظري وفلسفي وهو أمر يجعله بعيداً عن الاكتفاء بمرجعية واحدة أو مطلقة نظراً لارتباطه المستمر بالعلوم الإنسانية والفلسفات المعاصرة، وبأشكال غير حصرية من ألوان المعرفة: «فهو عاجز عن أن يرضخ لمذهب، فهو منفتح أمام الجميع هواة ومتخصصين، جماليين وإيديولوجيين وشهود ومتواضعين، ليس له تاريخه الخاص»[1]. ولذلك ظل دوما ملتقى جدال وحوار لحقول مرجعية ترتبط به وبموضوعه، إذ النقد رهن التأرجح بين وضعين: وضع ثقافي ذي أبعاد فكرية وقيمية، ووضع علمي يسعى نحو حيازة صرامة العلوم وإجرائياتها. هذا الموقع

المعرفي ذو الهوية المنهجية هو ما استدعى ضرورة قيام مبحث نقدي للتفكير في قضايا النقد وتأمل إشكالاته، وهو نقد النقد الذي نظر إليه بوصفه رؤية إبستمولوجية لوضع النقد ومفاهيمه وعلاقاته وأسئلته وإجراءاته. غير أن مفهوم نقد النقد يظل في جوهره مشروعاً يصعب تحديده يظل في جوهره مشروعا يصعب تحديده بدقة، وتعريف وظيفته ومقاصده خصوصاً وهذا الوضع الاعتباري - عمل على عمل منجز - يجعله في موقع تماس رفيع مع خطاب تنظير النقد الذي راكم متناً معرفياً يعكس ذلك الوعي المتنامي بإشكالات النقد وتحدياته وأبعاده والطموح نحواشتراع آفاق جديدة في رؤية ذاك النقد لموضوعه انطلاقاً من تموضع جديد أو شق بدايات أخرى في النظر إلى مقاربة الأدب. ولاغرو أن القارئ سيكتشف لاحقاً أن هذه الأطروحة عمل محكوم بأسئلة جريئة ومستفزة لحساسيات نقدية واسعة لأنها زعزعت بدهيات في النظر والتصنيف والتحقيب والإلحاق والسبق النقدية ظلت ولعقود تصوغ المشهد النقدي وترتب أولوياته وتصرف أسئلته.

هذه الهوية الاختلافية التي نحتتها الأطروحة في طرح إشكال العلاقة والوضع الاعتباري لمفاهيم من مثل: النقد الأدبي، ونقد النقد، وتنظير النقد، وشبكة العلاقات مع حقول مرجعية نقدية أو علمية مجاورة جعلها مغامرة شجاعة جديرة بالتقدير لجملة عوامل منها:

- دقة العلاقة بين مباحث الأطروحة والجسور الخفية بينها، والنمو النسقي.
- اقتفاء تحولات الرؤى والمناهج والصيغ المعرفية للنقد ونقد النقد وتنظير النقد المتسارعة وارتباطها بنظريات معرفية وعلمية وفلسفية ومنهجية متنوعة المشارب ومتقاطبة الخلفيات.
- الغنى المفهومي وغزارته، إذ إن الأطروحة اشتغال في المفاهيم وللمفاهيم وعلى المفاهيم وهو ما يجعلها موجهة لنخبة النخبة.

هذه العوامل الزمت الباحث باستمرار باحتراف اليقظة في أنحائها وعدم الركون إلى الوصف أو التلفيق أو الحياد، فقد ظل في جل مناطقها

متمسكاً بالمشرط شاهراً الأسئلة على المتون النقدية وأسئلتها فاحصاً أطروحتها وهويتها النقدية مرتبطاً بفرضيات عمل ذات عتبات تأويل إجرائية تسلم بالاختلاف في إطار «اقتراحها نموذجاً للتفكير في النقد صالحاً لما نسميه نقد النقد ونموذجاً مناسباً لما نعتبره تنظيرا للنقد»[2].

ولاقتحام هذا البحر اللجي من المفاهيم والمباحث والمرجعيات والعلاقات الرفيعة والجسور المضمرة اقتضى الأمر أن تأتي الأطروحة في خلال ثمانية أقسام وأربعة عشر فصلاً وما يقرب من أربعين مبحثاً..

وقد كان لزاما بحث المفاهيم الكبرى التي تنتظم الأطروحة وتؤطرها - انسجاماً مع الطابع النسقي للكتاب - بوصفها موضوع البحث وهي النقد ونقد النقد وتنظير النقد وإيضاح أبعاد الهوية والموضوع والصفة المنهجية والمفهومية..

ومن خلال فصلين حاول القسم الأول أن يلاحق حدود التقاطع والتداخل بين خطابي كل من نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر. وهي التداخلات التي استدعتها طبيعة الخطابات الفرعية المرتبطة لكل منهما، حيث إن طموح التنظير كامن في فروع المباحث المنضوية في متن نقد النقد وفي الوقت نفسه لا يمكن أن نسحب من التنظير النقدي وعيه بالوضع الإشكالي للنقد، وانكبابه على المفاهيم النقدية ومرجعياتها وقواعد النقد ومعاييره.

في حين انصب الفصل الثاني على تبين مرجعياتهما الفلسفية والجمالية واللغوية والسوسيولوجية والنفسية، ذلك أن علاقة الفلسفة بالنقد أمر مقرر. «ولعل أول تنظير للشعر تم من خلال إطار الفلسفة، وأول مرجع تحكم في النقد كان هو المرجع الفلسفي الأفلاطوني ثم الأرسطي، وأول نظرية للأدب كانت نظرية بمفاهيم فلسفية - لغوية»[3].

«إن الناقد يجد نفسه مضطراً لكي يتعامل مع رصيد من المفاهيم المشحونة فلسفياً مثل مفهوم الموت والمحاكاة والصدق والخيال والتفسير

والتأويل والحقيقة والحلم والواقع والجمال والفن، ناهيك عن المفاهيم الفلسفية النسقية التي تتبع من اختيارات فلسفية محددة مثل العبث، والحداثة والالتزام والأيدولوجيا»[4].

كما أن ظهور علم الجمال أو ظهور ما يسمى بالإستيطيقا تمكن من أن يمنح النقد الأدبي «مدخلاً جديداً ومفصلاً لموضوعه، ومده بعدد من المصطلحات والمفاهيم، فصار من الممكن النظر إلى النقد نفسه ضمن علم الجمال وتسميته بالنقد الجمالي والنقد الفني»[5] ولذلك يبدو ظاهراً وجلياً أن جانباً من المعرفة التي يعيد إنتاجها نقد النقد والتنظير يرجع إلى فلسفة الجمال حيث يهيمن على عدد من الصيغ التعريفية للنقد خصوصاً عندما يقرن النقد بالفن أو ينتسب إليه أو يجاوره»[6].

وغني عن البيان أن نقد النقد له صلة بعلم النفس مادام الأدب ليس لغة فقط فهو دلالات تحمل معاني تجربة معيشة، هذه المعاني النفسية هي موضوع نقد لدى متبعي مدرسة فرويد ومفاهيمها.

وأمسى علم النفس مرجعاً للنقد ولنقد النقد لاحقاً، وتم تفسير العمل النقدي من خلال الأحلام وطاقة الليبدو والدوافع والترددات.

والأمر ذاته يصدق على صلة هذا المبحث بعلم الاجتماع باعتبار ارتباط الأدب بالتعبير عن الواقع ووقائعه وأشيائه من جهة، وبوصف النقد ونقده بحثاً في جوهر تلك الصلة وتلك العلاقة بالواقع وعناصره ومواقف الإنسان داخل ذاك العمل الأدبي وفي ذلك إلحاح على الصيغة الوظيفية له مادام معبراً عن وعي اجتماعي يسنده موقف إيديولوجي، ولذلك ظل طبيعياً أن نجد التصورات ذاتها لدى اشتغال نقد النقد عند قطاع عريض لردح من الزمن لدى أقطاب المنهج الواقعي من مثل أمين العالم، وعبدالعظيم أمين، وغالي شكري، وصلاح فضل، وحسين مروة، والسيد يس محمد برادة، وحنا عبود.

وتظل اللغة أو البعد اللغوي في النقد ونقد النقد وتنظير النقد من

أبرز الإشكالات لأن اللغة هي المفتاح الذي بدونه يستحيل تأسيس أية بداية أو انطلاقة دون إعادة صياغة هويتها والعلاقة معها وصورة حضورها سواء في صيغتها الواصفة أو الإبداعية غير أن القسم الثاني أريد له أن يستجلي جملة من المفاهيم التي يظل نقد النقد وتنظير النقد مؤطراً دائراً في فلكها لأنها هي ما يبرر وجوده المعرفي فانصب الفصل الأول على مقاربة نقد النقد في حين يسعى الفصل الثاني للوقوف على مفهوم النظرية، أما الفصل الثالث فكان أن انصرف إلى مفهوم المنهج وأسئلته.

إن عمق تصور الباحث لموضوعه دعاه الرجوع إلى تمثل صور انبثاق مفهوم نقد النقد في السياق النقدي العربي الحديث: ذلك أنه رغم طابع الالتباس الذي ما فتئ يسمه باستمرار لاجتماع كلمتين ملتبستين في الأصل: فقد أبرز أن هذه البدايات المفترضة لهذا الفرع النقدي يمكن التحديد لها مع كتاب «في الشعر الجاهلي» لطه حسين وإن كان لم يشر إلى المصطلح بعينه فعمله في صلب اشتغال وهموم نقد النقد لتتضح صورته في أجلى مظاهرها لدى العقاد الذي يرى أن النقد ما ينبغي أن يصير - مزاجاً يعكس نوايا النفاق والمحاباة والمجاملة. لذا اقترح تحصين النقد بما سماه نقد النقد[7] - أشار إلى ذلك في مقدمة «بعد الأعاصير».

غير أنه رغم ظهور ثلة غير قليلة من النقاد ممن أشاروا من بعيد إلى بعض من مظاهر هذا الاشتغال فحدود الوعي به ماتزال ملتبسة بما لهم عن مفهوم النقد لأن وعي مفهوم نقد النقد لا يستقيم دون رصد استراتيجياته ووسائله الملائمة وغاياته وموضوعه فيبتعد بذلك عن التماهي بممارسة النقد وتاريخ النقد والتعريف بتيارات النقد، ولذلك يحق تسميتها بالبدايات أو الإرهاصات غير أن مرحلة التأسيس لمفهوم نقد النقد العربي تزامنت مع شيوع التفكير الواعي لدى النقاد في كيان معرفي منهجي ونظري بعينه لمفهوم اسمه نقد النقد والنزوع نحو تأسيس منهج ذي وظيفة محددة تمتلك الوعي بنفسها وإجراءات عملها وصلتها بما حولها من الفروع المعرفية المباشرة وغير المباشرة ويمكن التأريخ لذلك المخاض بأواخر الستينات حتى

بحر السبعينات فتنامى دور نقد النقد واكتسى حضوره صفة الضرورة بغض النظر عن طبيعة تقييمه هل هو منهج علم أو يبقى حصيلة معرفية فقط.لأن هذا السجال في حقيقة الأمر لن تكون له كبير فائدة على ترجمة الإدراك السائد لدى النقاد عن نقد النقد في أمر تأسيس قواعد ومبادئ وغايات وموضوعات نقد النقد والتي تخلق له مسافته المنهجية من غيره. خصوصا وهو -نقد النقد- نشاط معرفي له صلات بأنظمة أخرى يستدعيها المشترك الذي يمتح منه كل نظام والجسور المشتركة الظاهرة الخفية فيما بينها هكذا يقع هذا المفهوم بوصفه فعلا منهجيا بين ملتقى الأنظمة التالية: النظام الأدبي الثقافي، والاجتماعي، والسياسي والاقتصادي.

إن رصد هذه البداية الفعلية وتنامي أهمية نقد النقد يستدعي الوقوف عن وسائط تشكل معنى التنظير النقدي والإرهاصات النظرية لقطاع من النقاد العرب اتجه جهدهم النقدي هذه الوجهة بالنظر للتداخل والتماس بين المبحثين ولكن لابد في أمر النظرية من وجود نسقية تحدد مرجعيتها وانتظامها مع غيرها. هكذا انخرط قطاع من النقاد في النقد القديم والحديث فكان سعيهم الأول والأخير هو اكتشاف نظرية لهذا النقد أو في مبحث من مباحثه سواء بـ:

1) إعادة الاعتبار لنظرية قديمة وتقويتها.

2) إعادة بناء عناصر قديمة في إطار نظرية قابلة للاستمرار»[8].

غير أن فحص الصفة العلمية والنسقية لمفهوم النظرية من خلال الوعي المعاصر الذي أنتجت في سياقه يجعل معظم الاجتهادات العربية في هذا المجال تتدرج في صلبها فيما يمكن أن نصطلح باسم ما قبل النظرية وما دامت المفاهيم تحتكم باستمرار إلى مرجع وزمن معينين هما ما يبرر مشروعها وتمثلاتها في إطار حركة بحثها الحثيث عن انتظام ما. فمفهوم النظرية كما يعرفه أغلب الابستمولوجيين جسم من المفاهيم ينطلق من فرضيات لإيجاد قوانين أو قواعد لتفسير ظاهرة أو لإيجاد حل لمشكلة نوعية

في حقل العلم والفكر والفلسفة[9]... ص 40، بعيدا عن اكتساب هذا الحضور بهذه الصفة في المباحث النقدية العربية القديمة منها والحديثة إلى حدود بداية الثمانينات. ويظل ذاك الجهد في حصيلته المنهجية تنظيراً نقدياً سعى لاكتشاف ضوابط ممكنة للنقد وللأدب ومن ثم فالتنظير النقدي هو جملة العمليات التي تشتغل على عناصر ما قبل النظرية أو متفرعة عن نظرية سابقة بحثاً عن نظرية مقترحة جديدة أو معدلة قبل أن تستقر في شكل بناء منظم يمكن تسميته نظرية: إنه فعل ما قبل النظرية دائماً، بمعنى أن التنظير قد يكون مسبوقاً بنظرية وقد يكون سابقا لنظرية[10]، يقتضي تنظير النقد هذا السبيل وهو في أحسن الأحوال لابد له من توافر عناصر جوهرية تضمن إمكانية الاستدلال والإقناع وهي مجموعة من الافتراضات والقواعد والمبادئ والمفاهيم والصفة\النسقية والإنتاجية حتى يكون بحثاً في صيغة مشروع يريد الوصول إلى بديل وفي الوقت ذاته له من النظرية ومن النظري والتقديم النظري والعرض النظري والنقد الأدبي.

وإذاً فكل من النظرية ونقد النقد وتنظير النقد لابد وأن يرتبط بتصور منهجي من المناهج السائدة لدى الغرب يسند تصورها ويسعفها بالرؤية الفلسفية والخلفية المعرفية ولذلك فقد ظلت اجتهادات النقاد العرب فيما يتصل بأوجه تعاطيهم مع النقد والنظرية والتنظير ونقد النقد وغيره من المنهج الواقعي نحو المنهج الشكلي فالبنيوي فالتكاملي. فالنفسي ثم الاجتماعي وغيرها، ومن ثم فهذه الدورة خلقت دواراً حقيقياً لدى المتلقي العربي الذي عانى من عسر هضم هذا الكم من التصورات المنهجية في فترة قياسية فضلاً عما شابها من نقص معرفي وإهمال ظاهر للخلفيات الفلسفية والإيديولوجية والخصوصيات التي انبثق منها المنهج الثقافي للمنهج. إذ لكل منهج زمن ثقافي يعطيه موقعه ودوره[11].

لكن القسم الثالث اختار أن يقارب المتن الذي اتخذه خطاب نقد النقد موضوعا وكذا تنظير النقد. إن طبيعة موضوع الخطابين بررت ما ذهب إليه الباحث في بحث أبعاد العلاقات التفاعلية ما بين النقد والفن الالتباس

الحرج في تلك الحدود التي تلح أيضا في الصفة الاعتبارية لعلاقة النقد بالعلم، إذ ما مدى حضور تلك الصفة في اشتغاله وما محدداتها؟ طبعاً العلم رافد ذو أساس مكين في تشكيل الاشتغال النقدي وسنده النظري، ولكن التداخل له حدوده المعقولة.

وفي الفصل الثالث يطرح المبادئ النقدية التي ساقها نقاد النقد العربي وخطاب تنظيراتهم زمناً وظلت في حكم الملك المشاع.

في حين خصص الفصل الرابع لوظيفة النقد والتي لا تتعارض مع اعتقاد كل ناقد بأهمية عمله ذاك، حيث إن إشكال الوظيفة محدد بدهياً بالمفهوم السائد للأدب من قبل النقاد، ومن ثم فمتن نقد النقد والتنظير يعادل عنده وظيفة النقد مدلولات كثيرة تبدأ من التوعية والتوجيه خدمة إلى الأدب والقارئ لتقدم مجموعة من البدائل كي تنخرط في وظائف عامة تصنيفية للنقد: وظيفة أدبية/ تعليمية/ أخلاقية/ منهجية/ أديولوجية.

وقد ارتكز في تصنيف النقد كما هو محقق في نقد النقد والتنظير - على إبعاد الصفة العلمية للتصنيف والنظر إليه من خلال أنه إجراء تنظيمي يروم إعادة ترتيب المادة النقدية التي لم تعد كلاً منسجماً بل هي على تماس ظاهر بالاختلاف والتعدد وذلك لإيضاح المسار النقدي أو المنهجي وعلاقاته، ولحصر ذلك وإيضاحه لابد من وعي بالتصنيف نفسه من حيث خلفيته النقدية ومرجعيته ومجموعة من المعايير التي تبرر الانقسام وذلك الشكل من التنظيم والترتيب المقترح. ومن معايير التصنيف المعتمدة:

معايير إجرائية ومنهجية وتاريخية ومهنية ووظيفية ومتعددة وعنها تفرع الوعي بتوزيع النقد إلى اتجاهات وأنواع قد تنقسم إلى أنواع فرعية وقد تتآلف المناهج وتمتزج مختزلة الاختلاف النقدي: هذه الإجراءات هي تعبير عن مراحل تاريخية مر بها النقد العربي منذ بدايات القرن العشرين حتى أواخر الثمانينات منه.

وإذاً فأنواع النقد باتجاهاته المختلفة لا تعدو أن تكون صدى للمناهج المشتغلة على الإبداع ولمرجعيات الأدب والنظر إليه وفيه[12].

ولعل إخضاع النقد لتأمل شامل فيما يتصل في صيرورته أو سيرورته معناه نوع من الإنصات إلى التحول في بعده التاريخي بما هو تحقيب يستدعي تصنيفاً لمراحل ما.

هذه العملية لها عناصرها ومعاييرها ودوائرها وأبعادها. وإذاً فملاحظة النقد من خلال تحولاتها الزمنية خطوة قمينة بفحص القيمة المعرفية والمنهجية التي ظلت سمته منذ بداياته المتسمة بالبساطة والتلقائية حتى امتلك نسقه وإقناعيته الإجرائية. وإذاً فثمة تصنيفات لدى النقد العربي المعاصر منذ مدرسة الديوان حتى أواخر الثمانينات ذات اتجاهات ورؤى ومراحل ارتبطت بنظريات ومناهج ومذاهب فلسفية وأدبية أو معرفية.

وعلى المستوى التنظيري يبدو أن مفهوم التصنيف النقدي ممتزج بنقص من نوع ما، أصل ذلك مرتبط بصيغة أمر تدبير أمر الاختلاف داخل النقد. إن فرز خيوط هذه الإشكالية ترتبط بطبيعة وجود واشتغال المدارس الأدبية وهي - منتجة الاختلاف - وطبيعة رؤيتها للأدب ومهمة النقد وقيمته، ولذلك فأمر بدهي أن تختلف في نظرتها وطرائقها واختياراتها، هذه الأسباب كافية بالإجابة عن الإشكال وتبرير مشروعيته فنخلص إلى تصنيفات تلتزم بأسس نظرية عامة ذات أبعاد متمايزة باحثة عن الانتظام رغم ما يعتورها من نقص وخلط وانتقاء.

وإذاً فالتصنيف النقدي ذو الوضوح المنهجي المرتكز على وعي معرفي راسخ لابد له من الاستناد على خلفية نظرية دقيقة لها غاياتها التي تظهر في صيغة النقد التي تقترحه أهدافه وتوجهاته التي تمليها علاقته بالأدب.

إذا كان لنزوع النقد المستمر في التفكير في نفسه ونقد منجزه باستمرار لغاية التقويم والتصحيح من مبرر. فما الذي يبرر السؤال التالي: لماذا يصر خطاب نقدي على انتقاد الأزمة وهو جزء منها ومن تاريخها؟ غير

ذاك الجنوح نحو الانتقاد الذي يتجاوز مجرد فهم النقد أو الرهان على التنظير له نحو التسفيه النقدي لغاية احتكار شرعية مزعومة وبديلاً عن غيره لعل هذا هو منطلق البحث في الفصل السادس هذا الخطاب الذي يرى أن:

- النقد جملة نقد فاسد.
- خطاب الانتقاد يأتي محملا بجديد الرؤية. المنهج. المصطلح.
- لتبرير وجوده يرى أن النقد بعيد عن هدفه وموضوعه غائب عن دوره وعن الوعي بإشكالات الإبداع.

وإجمالاً فانتقاد النقد عموماً قائم على الادعاء والإقصاء والاتهام وتبخيس القيمة الحاصلة للنقد مما يجعله في نهاية الأمر يلغي الإنجازات القائمة: بغياب الحوار/ تخلف المنهج/ ضحالة المصطلح......

وفي الآن نفسه له دعوى وغاية منها:

- اقتراح المنهج والمصطلح.
- ضبط السياق وعمليات النقد.
- تنظيم المثاقفة وتأصيلها.

هذه الجوانب كلها إذا صح أن تكون بدائل فلأن النقد لابد وأن يستفيد من خطاب انتقاد النقد كي يضم في جرابه: خبرة وشروط ثقافية واختصاصاً ومظهراً علمياً وأخلاقياً.

وفي الفصل السابع المعنون بالنقد والقراءة، رأى الباحث أن إمكانات القراءة تتسع للتفكير في قضايا النقد وإعادة النظر في أسئلة ممارساته وتصوراته، وهو ما ينقل النقد ويسهم في تأصيل معرفي ومنهجي لعملياته وإجراءاته. ومن ثم فالقراءة أداة منهجية لتصريف مجاري النقد وتصحيح مساراتها مستقبلاً، ذلك أن أفق القراءة الذي انصهر معه أو كاد خطاب النقد

يطمح أن يقرأ نفسه بعد أن وجد صعوبة الحوار مع الأدب. إنه مدخل لممارسة نقد النقد من أجل تصحيح النقد لا انتقاده.

وفي الفصل التاسع يلمح الباحث إلى أن تعدد المرجعيات وعدم وضوحها العلمي والفلسفي كان عائقاً أمام الانتظام لخطاب نقد النقد وتنظير النقد الأدبي المعاصر وهو السبب الذي ربطه بالنقد الغربي والتراثي مما يعكس غياب أصالة الغاية فكريا وإبداعيا تتضح من سماتها طبائع التلفيق والانتقاء والتي تفسر غياب الحوار المتعدد الجسور والعلائق مع الذات مراعيا شروطه الذاتية ومستشرفا آفاق مستقبله، دون أن يكون مجبراً على إلحاق نفسه بالتراث أو بالغرب أو لابساً عباءة علم من أعلام النقد وهو ما يسمه بالاجترار والتبعية.

، غير أن شروط تثاقف خطاب التنظير النقدي العربي مع النموذج الغربي لم تتضح بعد وكانت الكفة دوماً مائلة لهذا الأخير الذي يوهم بالصفة الكونية غير أن ذلك لا يؤجل التساؤل عن الخصوصية والمغايرة التي يستشعرها، وفي صيرورته تلك من الحوار المتعدد ارتكزت استراتيجياته على شعارات تبرر وجوده منها.

وثمة عوامل أخرى تظل عائقاً أمام انتظام هذا الخطاب، إضافة إلى إشكال المثاقفة الذي تحول إلى شكل من أشكال إعادة الإنتاج والتذبذب بين حال الاستعارة ومحاولة الفهم وبين الفهم وحالة العمل.

كما أن للترجمة دورها الكبير في المثاقفة، غير أن صيغة استثمارها تعكس طبيعة النقد ونقد النقد والتنظير لكونها تتم في ظروف سيئة، ونتيجة مبادرات فردية دون تخطيط، أو توجيه مما يسقطها في الانتقائية. وهي لذلك شاهد على الفوضى المصطلحية وضعف المساهمة في الدفع بسيرورة النقد العربي والعجز عن الحوار.

كل ذلك بسبب الاقتصار على ترجمة المقالات والكتب الفرعية في

غياب شبه تام للأصول والكتب الأساسية التي لها دور بارز في تطوير الاشتغال في خطاب نقد النقد والتنظير.

هذا الوضع هو أحد أسباب إقدام قطاع وافر من النقاد على الاتكاء على الاستعارة سواء بالاختيار أوالاقتباس أو الإحالة المستخلصة من النقد الغربي، معتقداً أن ذلك هو ما يقوي موقفه؛ فاستحال معه النقد العربي خطابا مشوها بكثرة الاقتباسات والإحالات كأنه فسيفساء.

وإذاً فكتب النقد وتنظير النقد مفتقدة للهوية؛ دأبها الاحتذاء والتعميم، مما يفرغ آليات استدلالها من قيمتها العلمية والتفسيرية، لاسيما عندما يكون طموح النقاد المنظرين أكبر مما يحتمله السياق. فيلجأون إلى المقابلة والمقارنة بين الأدبين والنقدين العربي والغربي لا باعتبارهما طرفي حوار وجدال، وإنما كي يوهموا أنهم يمتلكون باعاً كبيراً في الثقافة الغربية من جهة، ومن جهة أخرى لتضخيم جهة على أخرى. مما يحول الاجتهاد التنظيري والنقدي العربيين إلى التجاهل والانتقاء، وهو ما يوقعه في الإقصاء لحظة قيامه بالتصنيف والتأريخ والتحقيق. فتسود أسماء وتنتشر كتاباتها، في حين تغيب أسماء أخرى رغم اجتهاداتها المعروفة.

وإجمالاً فالأساس الانتقائي والتعميمي الذي ظل ديدن الخطابين نقد النقد وتنظير النقد كان صفة لصيقة بمجمل إنتاجهما، ولذلك لامراء أنهما يشتغل من خلال اللانسقية مع ما يتضمنه ذلك من سيادة التلفيق والادعاء والاعتذار والتحول داخل المنهج وإلى غيره.

وإذاً فتأمل النقد ما ينبغي أن يتم من خلال هذه المعابر لأنها تحول النقد إلى ريع رمزي عالة على غيره؛ لا يعكس الهوية العربية ولا همومها، وإذاً فما ألمحنا إليه آنفا ظل عائقاً أمام طموح الصفة نحو الطابع النسقي الذي يبتغيه الخطابان.

استنتاجات:

1 – امتلكت الأطروحة أطروحتها من غنى ذخيرتها المفهومية التي وظفت

قصد ملاحقة اشتغال خطاب نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر وطبيعتهما وآليات التأويل والتفسير والفهم التي كانا يلجآن إليها.

2 - امتازت الأطروحة بالغنى المصطلحي الوافر والمجرد والذي أبان عن علو كعب الباحث حيث ظل وعلى مدار البحث يسائل ويستفسر القمم والسلاسل النقدية والأعلام والمغمورين في المشرق والمغرب، من خلال الإشكالات المتنامية لهذا الخطاب.

3 - للبحث جواهره التي لا يحوزها إلا القارئ الملحاح والمسائل الطموح والصبور؛ لأن الهوية المفهومية وهيمنتها على طبيعة اشتغال البحث خلقت دقة وعمقا شديدين في البناء والصياغة اللتين جعلته كذلك.

4 - للباحث حساسية كبرى من حيرة النقد العربي المعاصر متقاطبتين وهي ما عبر عنه في معيقات انتظام الخطابين.

5 - إن الأطروحة اختارت السؤال حذو السؤال لإعادة النظر ولفت الأنظار إلى مواطن الخلل، وليس لأجل إعادة إنتاج الوضع ذاته بإرساباته وعوائقه ومآزقه. وبذلك تكون قد سلكت مساراً آخر ضرورياً لتقييم الأداءين: النقدي والتظيري وتقويمهما.

وإجمالاً، فإن الباحث قد لامس بعمق الإشكالية المضاعفة لنقد النقد والتنظير النقدي العربيين بسبب ظواهر معقدة ومعيقات خاصة. وهي ما يفسر:

1 - الاتكال المستمر على المرجعيات الجاهزة والنماذج المسبقة مما جعل علاقتهما واهية بالتراث النقدي والشعري على السواء.

2 - عدم ارتباط مبادئهما بشروط الأدب العربي الحضارية والتاريخية، وسياقات تدوال الظاهرة النقدية والتنظير لها.

الهوامش

❖) محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط سلسلة أطروحات ورسائل ط 1، 1999.

❖❖) محمد الدغمومي ناقد وقاص وروائي مغربي من مواليد طنجة 1947، له إسهامات في النقد الروائي والشعري والقصصي والثقافي بالمغرب من مؤلفاته: له ثلاث مجاميع قصصية وهي: الماء المالح 1988 - عري الكائن 1997 - مقام الارتجاف 2001. وله ثلاث روايات وهي: بحر الظلمات 1992 - جزيرة الحكمة - 1997 شجر المزاح 2004. وكتاب حول أوهام المثقفين وكتاب الرواية المغربية والتغير الاجتماعي. ويعمل أستاذا للتعليم العالي بجامعة محمد الخامس - الرباط.



1) نفسه ص 32.

2) نفسه ص 10.

3) نفسه ص 91.

4) نفسه ص 90.

5) نفسه ص 93.

6) نفسه ص 95.

7) نفسه ص 114.

8) نفسه ص 123.

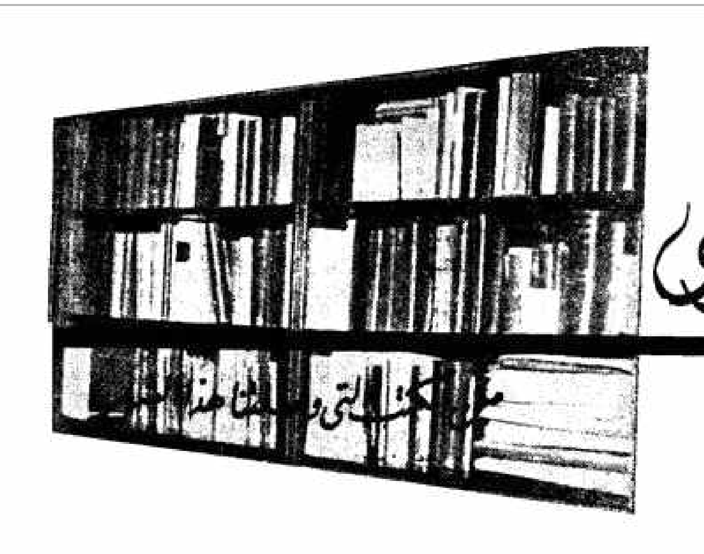
9) نفسه ص 40.

10) نفسه ص 41.

11) نفسه ص 154.

12) نفسه ص 243.





مكتبة العربي

نقد كتاب الشهر :

الشعر العربى فى المهجر

للدكتور احسان عباس والدكتور محمد يوسف نجم

نشر دار بيروت ودار صادر

امـام الناقد الأدبى عندما يتناول اثرا فنيـا طريقان : اما ان يسلك طريق التاريخ والاحصاء وبهذا يبعد عن أن يكون ناقدا بالمعنى الصحيح ، بل هو أقرب الى ان يكون مؤرخا لما يكتب عنه ، وهنـا يُنتظَرُ الى مثل هذه الدراسة وتقويمهـا الى ما اتسمت به من دقة واستقصـاء وشـمول ، واما ان يعمد الناقد الى دراسة الظروف الاجتماعية والفكرية التى كونت الأثر الأدبى كوسيلة لادراك الجو النفسى الذى نما وترعرع فيه هذا الاثر ، ثم يطرح هذا جانبا ليقبل عليه محاولا استشفاف ما وراء الكلمات . وعماد هذا النوع من الدراسة مقدرة الناقد على الاستبطان والاستقراء وتحليل النموذج الادبى من الداخل ، وهى بهذا تقوم فوق كل شىء على التفاعل بين نفس الناقد والأثر الفنى الذى امامه . وهذا النوع من الدراسة الناقدة جديد فى دراساتنا الأدبية ، وشاق عسر لأنـه يستلزم فى الناقد توفر الثقافة الفنية اللبقـة ، والادراك الواعى اليقظ للتيارات الفكرية والابحاث النفسية التى تعينه فى هذا الطريق الشـائك ، وهى بعد هذا كله تتطلب ذوقا أدبيا واحساسا فنيا .

وهذا الكتاب الذى بين أيدينا يبحث فى الشعر العربى فى المهجر الشمالى مؤثرا الطريقة الثانية آخذا بيد القارىء محاولا اشراكه فى تبين السبيل لتحديد سمات المدرسة المهجرية والتعرف الى أصولها . وهو فى هذا يسلك طريق الاختيـار لا الحصر والاستقصاء ، وهذا الاختيارليس عيبا فى مثل هذا النوع من الدراسة بل هو من طبيعتها ، اذ الأصل فيها أن يعيش الناقد فى الأجواء التى انتجت هذا النوع من الادب وان يقبل عليه مستبطنا، ثم يطرح هذا كله جانبا ليترك المعالم البارزة التى كونته تأخذ مكانها من دراسته ، أما ما كان طارئا أو ليس من مقوماتها الاساسية فيخلفه دون كبير اكتراث .

وهذا النوع من الدراسة وان كان هو الطريق الأقوم لدراسة الآثار الفنية ، الا أن به مزالق قد يقع فيها الناقد ان لم يحتط لذلك كل الحيطة ، ويخيل لى أن هذا المؤلف القيم قد وقع فى شىء من هذا . لقد احسست وانا أقراه أن المؤلفين قـد تكونت عندهما من قراءة الشعر المهجرى متفرقـا نظريات معينة ، فعندما أقدما على وضع هـذه الدراسة كان أول ما وصفاه النظرية ثم أخـذا يبحثان عما يسندها من شعر المهجر ، وقـد يضطرهما الأمر أحيانا الى نوع من القسر فى فرض النظرية فيحملان الأثر الفنى فوق ما يستطيع .

وهناك أمر آخر خلصت اليه بعد قراءة الكتاب، وهو ان قراءة هذه الدراسة تتطلب جهدا كبيرا من القارىء ، اذ عليه ان يشارك بثقافته وذوقـه الفنى وتركيزه المستمر ، اذا اراد ان يدرك الكلام المكتوب ، وما أقل عدد القراء الذين يستطيعون هذا ، واذا ما وجد القارىء فسينتهى من قـراءة الكتاب وقـد ارهق حقـا . ان هـذا ليس عيبا بل لعله من طبيعة هذا النوع من الدراسة الجادة العميقة التى تتطلب من القارىء مشاركة تامة .

الظروف التى كونت الادب المهجرى

كانت فتنة الستين فى لبنان أشبه بهزة عنيفـة أيقظت البلاد السورية من سباتها وفتحت أبوابها للمعارف الغربية فتدفقت المدارس التبشيرية الى

البلاد ولها أهداف معينة ، فلم تحقق ما هـدفت اليه ، ولكنها أحدثت تفتحا ذهنيا بدا أثره واضحا فى الحركة الفكرية التى ماج بها لبنان منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وذلك نتيجة لنشر هذه المدارس التبشيرية للعلوم الحديثة القائمة على منطق العلم الدقيق ، وللفلسفات ،والثقافات المتنوعة . ولما كانت البلاد السورية فى تلك الفترة خاضعة لنظام اقطاعى فاسد ، وحكم استبدادى جاهل ، فقد حاولت هذه الطبقة المثقفة النامية أن تهاجم الاوضاع القائمة ، ولما فشلت فى هـــذا استحال أدبها الى ادب رومانطيقى كذلك الادب الذى ظهر فى أوروبا فى أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر . ولما أن عجز هؤلاء المثقفون ذوو الفكر المتحرر عن أن يجدوا لهم مكانا آمنا فى سفوح لبنان واخفقوا فى محاولتهم تغيير طبيعة المجتمع الذى عاشوا فيه ، آثروا الهجرة بدافع من طموحهم السورى الذى عرفوا به،فقصدوا الدنيا الجديدة يحملون معهم هذه الرومانطيقية ، وهذا التشاؤم الذى ملك على نفوسهم أقطارها .

الثورة على الثنائية والعودة الى الغاب

ان عجز هؤلاء الشعراء عن اصلاح الاوضاع فى وطنهم الام قد لوّن أدبهم بلون خاص أحب أن أسميه بالانهزامية وان آثر المؤلفان الكريمـــان أن ينظرا اليه على أنه ثورة على الثنائية — وما هى هذه الثنائية ؟ لقد نظر هؤلاء الشعراء فوجدوا أن الوجود مشطور الى شطرين سيادة وعبودية ، عدل وظلم ، قوة وضعف .. فرأوا فى ذلك كله سرابا خادعا ، وتراءت لهم الحقيقة فى بطلان مثل هذه الثنائية ، لانها لا تستند على مفهوم انسانى سليم ، فالانسان فى هذه الدنيا هو الانسان دون أن ينطوى على صفات متناقضة .

ولم يكن المهجريون فى هذا مبتدعين فقد قال بهذا روسو أبو الرومانطيقية من قبل فثار على الثنائية ودعا الى هجر المجتمع المصطنع ودعا الى العودة الى الطبيعة ، ففيها يزول الخصام الداخلى، وينفسح الطريق الى الانسجام ، والى هذا دعا أيضا أدباء المهجر .

فهذا جبران رأس الأدباء المهجريين ، يثور فى قصيدته الطويلة « المواكب » على فساد الناس واختلال أهم عنصر فيهم وهو المساواة . لقد رآهم منقسمين الى راع ورعية فلم يعجبه أن يرى أكثر الناس قطعانا ينقادون الى من يلهب ظهورهم بالسياط ، فوجه أنظارهم الى الغاب الذى ليس فيه راع وقطيع . والغاب عند هؤلاء الشعراء هو نقيض القصور ، ملىء بالسواقى والصخور ،يضحك فيه القمر وتتدلى العناقيد من أعنابه ، ويصلح العشب فيه فراشا والفضاء لحافا ، وهم بهـذا يقدسون الطبيعة التى كان يقدسها الشـــعراء الرومانطيقيون فى الغرب أمثال ورد زورث وكولردج وبليك . والغاب عند هؤلاء رمز للثورة على ما حدث فى المدنية من تشويش وضوضاء وغش وخداع ، وعودة الى الحياة البسيطة التى لا تفرق بين انسان وانسان .

ولقد أدرك جبران أبو المدرسة المهجرية استحالة مثل هـــذه الدعوة ولهذا نراه يتخلى فى آخر « المواكب » عن فلسفة الغاب هـــذه ، ويحس بالاخفاق،ويضطر الى أن يعترف بالمقادير وتسييرها لدفة حياتنا .

محبة الانسان

لقد حاول المهجريون تحطيم الثنائية ، فأوجدوا الغاب وجعلوه مثابة للمحبة ، ولكن ثبت لهم أن الغاب شىء مثالى لا يمكن تحقيقه فعادوا فحطموه . فماذا حدث للمحبة المتصلة بالغاب أوثق اتصال ؟ احب هؤلاء الشعراء الانسان حتى كادوا أن يؤلهوه، فلما قنطوا من امكانية ازالة الفروق بين الانسان واخيه الانسان ، ثاروا على هذا الانسان وكرهوه واحتقروه لأنه لم يستطع أن يثبت قدرته على احقاق هذا ، ولعلهم فى هذه الثورة أشبه بنيتشه الفيلسوف الالمانى . ان هذا الانتقال من النقيض الى النقيض ليس غريبا فى مثل هذه الدعوة : أليست هى ثورة على مجتمع كرهوه ؟ الا يحس الداعى الى الغاب بأن صلته بالناس قد أصبحت واهية ، بل ميتة لأنهم لا يفهمون ما يريد ؟

ولقد كان من الطبيعى أيضا أن يتسم شعرهم بنزعة من الزهد ، فتلك هى النتيجة الحتميــة للدعوة الى قمع شهوات الانسان واطفاء عجبه بنفسه . ولعل ايليا أبو ماضى هو أقل الشعراء المهجريين انقطاع صلة بمجتمعه ، فنحن نحس عند قراءته أنه غير منفصل عن مجتمعه فى شعره، وذلك واضح لا فى دعوته الى انصاف الفقير واليتيم فحسب ، بل فى فهمه الدقيق لمعنى المشـــاركة الاجتماعية ، وأحسن مثال على هذا قصيدته الرائعة « العليقة » ففيها تصوير جميل للنزعة الانعزالية المعوقة التى تحوّل جهود الفرد عن أن تكون نافعة لمجتمعه .

ولكنا نستطيع أن نقول ونحن مطمئنون ان النظرة الانسانية مهما اتسعت عند هؤلاء المهجريين فانها تدور ابدا حول نواة رومانطيقية ، فالشاعر المهجرى مهما أحب الانسان ، فانه يشعر بشىء من التفرد والبعد والعزلة ، مبعثها اعتقاده أنه هو العبقرى الغريب بين من يعيش معهم .

الحنين والهرب

وفى الشعر المهجرى عنصر رومانطيقى آخر واضح هو الحنين والهرب ، وهذا أمر طبيعى فى مثل هؤلاء الذين تركوا وطنهم الى بلاد غريبة . والواقع أن شعورهم بالغربة كان طاغيا حتى أن هذا الشعور بالغربة كان قوة خلاقة أوحت الى المهاجر مع الحزن واللوعة والحنين شعورا بالتأليه لجمـــال الطبيعة كما يمثله الوطن الحقيقى اذا قيس بصخب

نيويورك وغيرها من بلاد الغرب . وبسبب الاخفاق الذى قاساه هؤلاء المهجريون وبسبب العجز المرافق للحنين ، امتلأ شعرهم بالنواح والكآبة وتقديس الالم ، كما امتلأ بالصور الصريحة للهرب لا بخلق فلسفة مثالية فقط بل برغبة فى النأى عن المجتمع . وهذه الفلسفة الكئيبة الهاربة واضحة ناصعة فى شعرهم .

هذه اشارات سريعة لبعض ما يعرض له الكتاب بالتفصيل والتوضيح ، وهى قد تغرى بقراءته ولكنها لا تكفى لنقل حقيقته .

ما قيمة هذه المدرسة المهجرية

ولعلنا الآن نتساءل : وما قيمة هذه المدرسة الشعرية وقد رأينا طرفا مما تدعو اليه ؟ اذا أردنا الاجابة على هذا السؤال فلا بد لنا أولا من أن نأخذ بعين الاعتبار حال الزمن الذى نشأت فيه ، وما جد بعدها من تطور . ان قيمة هذه الحركة فى أنها ثارت على الموضوع الصلد المتحجر الذى يدير الشعر ادارة مباشرة على موضوعات الغزل والرثاء والمديح والهجاء ، ونقلته الى أن يصبح حديثا عن خلجات النفس والصراع الداخلى دون تزوير وافتعال . وثارت على النغم الرتيب الذى جرى عليه الشعر العربى، فلونت النغم الموسيقى، وواءمت بينه وبين هذه الروح فى سرعتها وبطئها ، وتحيلت على أشد الموضوعات صلابة فاخضعتها للشعر ، واستغلت كل طريقة ممكنة كالسرد القصصى والحوار وما أشبه ذلك فى اخراج الموضوع المعقد الخفى ، وبهذا وفقت بين الفنائية الجميلة والعمق فى الفكرة. فكان شعرها بهذا قديرا على الايحاء والاثارة الخفية. وقد غيرت هذه المدرسة فى طريقة اخراج القصيدة التقليدية وذلك بأن جعلتها وحدة عضوية نامية ، الكل هو الاصل فيها وبه تتم الصورة لا البيت الواحد .

ولكن هذه المدرسة المهجرية رغم هذا يقعد بها عن الابداع الذى كنا نرجوه لها أمران : أولهما أن المحصول الثقافى لشعرائها ــ بوجه عام ــ محدود ضيق لا يتلاءم مع الموضوعات العميقة التى تناولوها ولهذا جاءت أكثر أفكارهم سطحية لا تغوص الى أغوار المشكلة . أما الامر الثانى فهو أن لغة هؤلاء الشعراء لم تسلم من أخطاء لغوية وتعبيرية كانت أشبه بهنات تصدم الذوق فى لوحة فائقة الجمال.

الدكتور محمود السمرة

الشعر العراقى

أهدافه وخصائصه فى القرن التاسع عشر
للدكتور يوسف عز الدين ــ بغداد

● **شغلت** الدراسات الأكاديمية الحديثة فى البلاد العربية بدراسة النهضة الادبية الحديثة ، فقام بعض الكتاب بدراسة البارودى باعتباره رأس المدرسة الحديثة ، وبدراسة علي مبارك ، وشوقى ، والطهطاوى ، وطه حسين ، وتوفيق الحكيم ، والمازنى .

وقد ابتعد الباحثون عن دراسة الشعر العراقى فى القرن التاسع عشر لقلة المراجع وغموض البحث فيها وتوزع المخطوطات فى عدة أماكن وضياع بعضها، حتى تصدى له المؤلف وكشف لنا عن كثير من الحقائق التى كانت مطوية .

وقد ظهر بعد هذه الدراسة دراسة أخرى للدكتور محمد مهدى البصير تحت عنوان « نهضة العراق الادبية فى القرن التاسع عشر » .

ويتناول هذا الكتاب الذى بين أيدينا بالدرس حياة العراق الادبية والاجتماعية فى القرن التاسع عشر ، وأهداف الشعر ومن ابرزها الشعر الدينى، ثم القومية والسياسة ، وينتهى الكتاب بفصل عن أهداف الشعر الاجتماعية .

نضــــال

لطالب الحيدرى ـ مطبعة المعارف ببغداد

● **هذه** هى المجموعة الشعرية الثانية للشاعر، أما الاولى فقد كانت بعنوان « ألوان شتى » . وهذه المجموعة الجديدة تنتظم طائفة مما قاله الشاعر فى العشر السنين الاخيرة فى شتى المقاصد السياسية والوطنية ، كما صور فى قصائد اخرى خوالجه وأحاسيسه الذاتية ، وعواطفه الوجدانية ، وقد استوحى فى بعض هذه القصائد مآسى وطنه ومشكلاته الاجتماعية .

وقد أحسن الشاعر بتصدير غير قصيدة من قصائده لشرح البواعث التى حفزته الى نظمها كما نرى انه فى بعضها أيضا قد تجاوز الحدود المحلية الى الآفاق القومية الواسعة مثل « تأميم القناة » و « الجزائر » و « لبنان » ، بل تعدى ذلك الى المجالات الدولية مثل « باندونج » و « مؤتمر الشعوب » .

كامل الصبّاح

يوسف مروة ـ بيروت

● **كتاب** موضوعى شامل يتناول درس حياة وآراء ومعتقدات واختراعات النابغة كامل الصباح دراسة علمية تاريخية موضوعية .

والصباح عبقرى من أولئك العباقرة الذين أبدعتهم أمتنا ، فقد ولد عام ١٨٩٤ فى النبطية ، ودرس الهندسة فى الجامعة الامريكية ببيروت ، ودعى للجندية فى الحرب العالمية الاولى فحارب فى الجيش التركى .

وبعد الحرب التحق بمعهد ماساشوستس لدراسة الهندسة الكهربائية ، وتنقل بين جامعات أمريكا ، ثم اشتغل فى الشركات هناك وبرز فى أبحاثه ومخترعاته ، ولكن المنية عاجلته عام ١٩٢٥ بينما كان يقود سيارته ، اذ هوت فى واد سحيق .

حول كتاب

جاءنا من الاستاذ محمد عزة دروزة ، صاحب كتاب الوحدة العربية ، ردٌ على نقد كتابه فى العدد الثالث من العربى . والرد يتلخص فى النقاط الآتية :

١ ـ الذى قلته أن الوحدة الجنسية ليست فى البحث العلمى الحديث من المقومات الرئيسية للوحدة ، الا أن مثل هذا الركن اذا توافر كانت الوحدة به أقوى .

٢ ـ أنا لم أغفل ما كان فى دور الموجات العربية الصريحة قبل الاسلام وبعده من صهر عناصر البلاد فى بوتقة العروبة الصريحة على اختلاف أصولها

٣ ـ أما قولى « ان الساميين كلهم عرب » لأن الامة العربية قديما وحديثا هى الجنس السامى بأكمله فقول يقرره جمهور كبير من العلماء والباحثين الاثريين من العرب وغير العرب وقد أوردت فى الكتاب مصادر ذلك .

٤ ـ وتساءل الناقد عن ضرورة وصواب ربط اللغة العربية الصريحة بلغة الأصول القديمة وجعل ذلك ركنا من أركان الوحدة . وأنا لم أقل هذا . وانما انصب كلامى فى هذا الصدد على الوحدة اللغوية .

٥ ـ ولقد قال الناقد أن من رأيى أن الوحدة الدينية من مقومات الوحدة وأركانها . والذى قلته أن الوحدة الدينية تيسر تحقيق الوحدة السياسية . وقلت ان وجود النصارى بين المسلمين غير مؤثر فى أسباب الوحدة وهذا هو الحق الذى عليه جميع طلاب الوحدة القوميين .

٦ ـ وانتقد الناقد اسهابى فى شرح عقبة الاستعمار وقال هذا الشق بموضوع آخر منه بكتاب يبحث فى الوحدة . وأقول للناقد ان لم يكن هنا مجال القول فى الاستعمار فأين مكانه .

٧ ـ وشرحت أساليب التوحيد التى جرت عليها الأمم المعاصرة ودساتيرها الاتحادية . وقال الناقد عن هذا انه لا يعنينا عمليا . وهذا قول عجيب .

فهذا مجمل ما ذكر الاستاذ دروزة ننشره حفظا للموازنة بين مؤلف وناقد .

كيف نجحوا

لايليا حليم حنا ـ القاهرة

● **فصول** من حياة العظماء من العصاميين ، أمثال (جاك لندن) الكاتب الامريكى الشهير ، و (ادجار بيرشل) اخصائى التشريح العالمى ، و (اديسون) أبو الكهرباء ، ونجيب الريحانى و (هيلين كيلر) التى استطاعت رغم اصابتها بالعمى والصمم أن تشق طريقها أكثر من انسانة عادية وذلك بسبب عزمها وتصميمها ، ثم (غاندى) الغنى الارستقراطى الذى تنازل عن تراثه وأنكر ذاته فى سبيل الاهداف التى كان يرمى الى تحقيقها .

اعلام الدول العربية والاسلامية

للدكتور عبد الرحمن زكى ـ مصر

● **يتابع** هذا الكتاب تاريخ الاعلام فى الدول العربية والاسلامية من أقدم عصورها الى العصر الحديث .

الفنون الشعبية فى يوغوسلافيا

لعبد المنعم حسن ـ دار المعارف بمصر

● **تناول** المؤلف فى كتابه هذا موضوعات الرقص الشعبى والعادات الشعبية والمهرجانات الشعبية وأغانى السوق ، والقصص الشعبى ، والازياء القومية والالوان المشرقة فيها ، ثم تحدث عن بعض القصاصين الشعبيين .

الشيخ حسين بن احمد المرصفى

لمحمد عبد الجواد ـ دار المعارف بمصر

● **يترجم** المؤلف فى هذا الكتاب لعالم وأديب ممن كان لهم الفضل فى بناء جيل من رجال العربية والأدب فى دار العلوم . ولم يكن الشيخ المرصفى مدرسا للأدب وحسب بدار العلوم ، ولكنه كان أديبا ومؤرخ أدب أيضا .

ادارة الناس فن

تأليف جورج د. هالى ـ ترجمة احمد زكى محمد
دار المعارف بمصر

● **يعد** هذا الكتاب دستورا عمليا للنجاح فى الاعمال والاشراف على الناس وطريقة تنظيم العمل والعلاقات فى المكاتب والاعمال الادارية والجهاز الوظيفى فى المصالح والهيئات والمؤسسات وغيرها .

دراسات فى تاريخ مصر السياسى

لفوزى جرجس ـ الدار المصرية للكتب

● **يرسم** المؤلف الخطوط الكبرى لتاريخ مصر السياسى منذ أواخر عصر المماليك ، ولكنه لا يهتم بتفصيلات الوقائع .

سوريا
الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 8
1 أغسطس 1959

نموذج البطل في الشعر الجاهلي

بقلم
سعد صائب

مستمعي الكرام [1] !

قبل عشرة ايام انتظم ادباؤنا في وفودهم ، وانطلقوا من شتى اقطارهم ، منتجعين « الكويت » هذ االبلد العربي الأبي ،الرابض مزهوا على خليجنا ،ليقيموا لأدبنامهرجانهالقومي الرابع ، ولينصرف همهم الى بحث « البطولة » في ادبنا قديمه وحديثه .. وخلال هذه الايام العشرة وانظارنا تهاوى على هذا البلد العربي الحبيب الذي اضحى منتدى ادباء العرب ، وملتقى شعرائهم ومفكريهم .

ولقد بدا لي بعد ان ارفض المهرجان منذ يومين ،وتغشتني نفحة سرت الي مما بث ادباؤنا من معاني البطولة ، ومما شخصوا من مواقفها ، ومما جالت اقلامهم السمحة في تصويرها ، في احساس دقيق ، ومعرفة استوت في اذهانهم بما ملكوا من براعة قول ، واحاطة موضوع ، وصحة رأي ، تأدت اليهم من تقليب النظر وطول المراجعة ، فيما حكاه ادبنا عن بطولاتنا في فترات متباعدة من تاريخنا تبدأ في عصرنا الجاهلي الاول ، وتنتهي في عصرنا الحديث ، وفيما رواه ادباؤنا عن هذه البطولات وما وصفه شعراؤنا قديمهم وحديثهم في حذق ومهارة يتصلان بفنهم ومواهبهم ، وفيما افتنوا في افانين من القول والوان من القصيد نرضى عنه ونقدره ونتغنى به ونطرب له ، لأنهم ادوه اداء جميلا رائعا استلهموه من جيشان عواطفهم ، وثوران ارواحهم ، وصراع نفوسهم ، وعمق تجاوبهم وجهارة اصواتهم حتى قال عنه احد النقاد الغربيين المنصفين ان الشعر العربي « انقى شعر عرفه العالم ، بما حوى من العواطف الرقيقة ، وهو اقرب الاشعار الى معاني الرجولة والشرف والحياء الصحيح والايمان القوي » أجل .. لقد بدا لي – على ضوء هذا كله – وبما تهيأ لي من تصفح بطولاتنا التي صورها ادبنا ، وعاشتها حياتنا في ازمان متفاوتة ، وعهود متعاقبة ، ان اتحدث اليكم الساعة بما احسب انه قد غشي ادباءنا المؤتمرين من نفحات هذه البطولات كما غشيني ، بما ادته اقلامهم فيها من رائع الحديث ومتخير القول ومصطفى الكلام خلال الايام التي تلاقوا فيها على صعيد هذا البلد العربي الطيب ، وقضوها فرحين هانئين بمهرجانهم ! .

مستمعي الكرام !

حين نعوذ بمعاجمنا العربية القديمة نسألها عن معنى « البطل » في لغتنا تجيبنا المعاجم قائلة : « رجل بطل بين البطالة والبطولة شجاع تبطل جراحته فلا يكترث لها ، ولا تبطل نجادته .. وقيل انه سمي بطلا لأنه يبطل العظائم بسيفه فيبهرجها ، وقيل سمي بطلا لان الاشداء يبطلون عنده ، وقيل هو الذي تبطل عنده دماء الاقران ، فلا يدرك عنده ثأر من قوم ابطال » .

وواضح من هذا التفسير ان « البطل » عند اجدادنا العرب يعني الشجاع الشديد القلب عند البأس ، الذي يتجسد فيه مثل قومه الاعلى ويقويه بفعله ، ويحققه بجرأته واقدامه وشجاعته ، كما يتميز بمواهبه الفذة ، وخلقه القويم ، وتبنيه مصلحتهم العامة ، وذوده عن مبدأ الحق والعدل فيهم . وبالتالي فان لفظة « بطل » تتضمن وجود نظام اجتماعي ، وقيم من تتجلى فيه صفة البطولة ، هذا النظام ، ووقفه حياته لتحقيقه ، وبمعنى آخر تقويم اعوجاج النظام الفاسد على ضوء المثل الاعلى المتجلي في نفس البطل . ولذلك احتل البطل في عهدنا الاول ، عهد البطولات مكاناً مرموقاً بارزاً . واذا ماشئنا عقد مقارنة بين مكانة الابطال عندنا ومكانتهم عند سوانا من الامم ،نجد ان البطل عند اغلب الامم القديمة وبخاصة عند اليونان يحتل في اساطيرها ودياناتها المقام المرموق الذي يحتله عندنا ، وان كنا نلحظ في « الياذة » هوميروس » ان لفظة بطل انما وضعها الشاعر اليوناني خصيصا للآلهة المحاربين الذين ابلوا في ميادين الحرب بلاء حسنا ، ولم يضعها لاناس ابلوا في الحرب كما ابلت الآلهة ، فهو ميروس اذن قد مجد البطولة في الآلهة ولم يمجدها في الانسان ، ومبعث ذلك كما يخيل الينا خلو الحياة اليونانية من البطولة والابطال ، لذلك نراه يصوغ اساطيره من اعمال الآلهة فحسب كذكرى تتناقلها الاجيال جيلاً اثر جيل مندفعة بالاقتداء بها والنسج على مثالها . وهو بذلك يغاير النموذج الذي صوره شعراؤنا الذين اعتبروا البطل بشراً سوياً تجسدت في ذاته بطولة قومه ، وجاءت انعكاساً لحياتهم وتعبيراً حياً عن مثلهم العليا التي عاشوها . ولذلك لم نعبد نحن البطولة التي تمثلها الآلهة كما عبدها اليونان ، ولم نصغ حولهم الاساطير كما صاغوها ، بل اجللناها في الفرد العربي ذاته الذي مثلها . هادفين الى مايتركه انساننا البطل من اثر فعال في حياتنا ،

[1] (١) حديث اذيع مساء يوم الثلاثاء في ٣٠/١٢/٩٥٨ من « اذاعة دمشق » .

مؤمنين بان هذا الاثر هو الاساس الذي قامت عليه حياتنا ، وتحققت فيه مثلنا ، وزاد من تعلقنا بالقيم الخلقية ، وانمى تحسسنا بهذه القيم ، وفرض علينا الاخذ بأسبابها في سبيل بناء مجتمع عربي افضل .

ونحن ان جاريْنا ما اوجب مؤتمر الادباء العرب الرابع بحثه من وصف البطولات في ادبنا قديمه وحديثه فلن يستجيب لنا الوقت الذي حدد لحديثنا ، ولن نلم بدراسته الالمامة المرجوة ، وحسبنا ان نأتي بنسائم من عصر معين بالذات من عصورنا تستجيب له القلوب ، وتكون مفتاحا لكل مغلق من مغالق حياتنا الجديدة ، مع حرصنا على التنويه بان ادبنا ككل ادب حي قد تطور في موضوعه تطور امتنا العربية وقطع معها مراحل الحياة الانسانية «فهو في الجاهلية انغام صبا ، وحماس فتوة وعواطف اثرة ، وفي الاسلام اناشيد جهاد وثوران عصبية واطماع حياة ثم استحار شبابه واكتمل في صدر الدولة العباسية ، فظهر في شعر بشار وابي نواس واضرابها عبث شباب واغاني طرب ومظاهر ترف ثم عض على نواجذ الحلم واكتهل في اواسطها فبدأ في شعر ابن الرومي وأبي تمام والمتنبي وامثالهم دروس تجربة ونتائج حكمة وخواطر فلسفة ثم ادركه الهرم في اواخرها فظهر في شعر المتأخرين تمويه صنعه وزخرف شيخوخة ومعالجة روح » (١) واخيرا تبدت في عصرنا الحديث حيوية ادبنا ، وانبعث في طور جديد متمشياً مع وعي امتنا وجودها مسايراً تفكيرها ، مصوراً اهدافها وامانيها وما تنزع اليه ذاتها الخيرة بعد ان برزت لدى شعرائنا المعاصرين وكتابنا وقصاصينا القدرة والقابلية لتصوير وعينا القومي المتفتح وكفاحنا في سبيل حريتنا وصراعنا المرير ضد الطامعين بنا مما اذكى فينا روح التضامن والتآخي في تحقيق وحدتنا العربية الشاملة التي صبت اليها نفوسنا وتطلعت اليها ظامئة افئدتنا .

وانه ليحلو لنا ان ندرس نموذج البطل الذي ساد مفهومه ادبنا خلال العصر الجاهلي ، وهو العصر الذي برز فيه هذا النموذج بروزاً نامياً ، وعبر عنه شعراؤنا آنذاك تعبيراً صادقاً لا باعتباره اسطورة تخيلها وهمهم ، بل باعتباره حقيقة ومطلباً يتسقان ابلغ اتساق مع مطالب عصرهم ، ويتفتح بها وجدان معاصريهم .

وليس من شك في ان ثمه مثلا اعلى ساد عصرنا الجاهلي ، وتحدد هذا المثل فيما نسميه « بالفارس العربي » ويبدو ان فرقا واضح المعالم بين مفهوم الفارس CheVaiier عند الغربيين ومفهومه عندنا ، فبينا نجد ان ذيوع الاقطاع واستفاضة علائقه خلال القرن الحادي عشر قد ساهما مساهمة فعالة في توطيد دعائم الفروسية الغربية وساعدا مساعدة اكيده على تنظيمها ومنحاها الصفة الشرعية التي تدل عليها ، وبينا نلقى الكتائب التي مثلت الفروسية تنضوي طائعة مختارة تحت سيطرة الاقطاعيه ونفوذها المفروضين آنذاك ، وان وجائبها التي تتمثل بالاحساس بالشرف والذود عنه ، وتتكشف عن الشجاعة والوفاء ما كانت بجملتها الا نتيجة طبيعية لوجود اولئك الفرسان اتباعا ارقاء لاسيادهم الاقطاعيين ، مما يدل دلالة واضحة على ان الفروسية لم تنبثق من صميم الوجود الغربي ولا فاضت بها طبيعة حياة الغربيين ، ولا اعربت عنها اخلاقهم ومثلهم ، بل جاءت نتيجه نوازع ومطامع واهواء فئة قليلة شاءت ان تفرض سلطانها وان تحقق اغراضها الخاصة ومنافعها وان تحمي نفسها فخلقت كتائب من مواطنيها تنهض عنها بعبء القتال وتدفع عنها اذى اعدائها . فالفارس الغربي اذن كان عبدا لسيده الاقطاعي قد تمرن على الشجاعة فاكتسبها اكتسابا وتدرب على الولاء فتطبع به تطبعا ، وارغم على الوفاء ولم يكـن سجية من سجاياه بخلاف الفارس العربي الذي لم يكن قط تابعا ولا رقا بل كان حراً لم تخمد في حياته جذوة الحرية ، بل نمت معه نمواً طبيعيا ، واكتسب جهاده في سبيلها طابع حبه للحياة ، وايثاره قومه واستقلاله في نفسه وانفته من ان يغدو موضعا لاية سلطة تفرض عليه ، او اي سلطان خارجي ينال من كرامته وابائه وشممه ، ويحول دون ارادته وتوكيد كيانه الفردي . فكان الفارس العربي سيد نفسه يعبر عن حقيقة امته وعن عزيمتها ، وشجاعتها ويصور خلقها المتجلي بنجدتها وكرمها ، ويدل بأفعاله واقواله على ارادتها وبأسها ، ويترجم ترجمة صادقة عن حياتها البطولية التي تحياها .

ولنستمع الى الشاعر الفارس « عمرو بن معدي كرب » الذي يصور موقفاً من مواقفه في القتال وكأنه يصور المثل الاعلى الذي شمل قومه وساد عصره حيث يقول .

---

(١) تاريخ الادب العربي لاحمد حسن الزيات الطبعة الخامسة ص ١٩٦-١٩٧

ليس الجمال بمئزر ... فاعلم وان رديت بردا
ان الجمال معادن ... ومناقب اورثن مجدا
اعددت للحدثان سابغة ... وعـــداء علندى
نهداً وذا شطب يقد ... البيض والابدان قدا
وعلمت اني يوم ذا ... ك منازل كعباً ونهدا
قوم اذا لبسوا الحديد ... تنمّروا حلقا وقـــدا
كل امريء يجري الى ... يوم الهياج بما استعدا
لمـــا رأيت نساءنا ... يفحصن بالمعزاء شدا
وبدت لميس كأنهـا ... بدر السماء اذا تبدى
وبدت محاسنها الـــتي ... تخفى، وكان الأمر جدا
نازلت كبشهم ولم ... ار من نزال الكبش بدا
هم ينذرون دمي وانذر ... ان لقيت بان اشدا
كم من اخ لي صالح ... بوأته بيدي لحـــدا
ما ان جزعت ولا هلعت ... ولا يرد بكاي زنـدا
البسته اثوابـــه ... وخلقت يوم خلقت جلدا
اغني غنـاء الذاهبين ... أعد للاعداء عـــدا
ذهب الذين احبهم ... وبقيت مثل السيف فردا

مستمعي الكرام !

هذا نموذج بطولي واحد من عدة نماذج يزخر بها ادبنا في العصر الجاهلي، وتمتلىء به الدواوين التي خلفها لنا شعراؤه نلقاها لدى السادة والاشراف الفرسان الذين نظموا الشعر، كما نلقاها لدى العبيد والصعاليك الفرسان الذين تفاعلوا مع مجتمعهم اشد التفاعل وشاركوا في احداثه اعمق المشاركة، بعد ان مارسوا طاقة البطولة التي شاعت في زمانهم. وكانت حياتهم تعبيراً حياً عن الفترة الصاخبة التي عاشوها، وكان شعرهم تسجيلا اميناً لحياتهم بخاصة وحياة امتهم بعامة شحنوها نظرتها البطولية التي بنوها على تجاربهم المستمدة من واقع امتهم واستلهموها من وجودها، ومما اكتنف هذا الوجود الحي من صراع دام، وما فاض به من معطيات بطولية قل مثيلها، اتصل بها شعراؤنا في ذاك العصر اتصالاً مباشراً، وتأثروا بها تأثراً عميقا وعاشوها بامتلاء وزخم، فكانت معيناً ثراً لا ينضب استمدوا منه مادة غزيرة لفنهم الذي عبروا فيه ادق تعبير واصفاه واصدقه عن روح عصرهم، وعن المثل الاعلى الذي غلب عليه وعرف به.

دمشق سعد صائب

اوراق جريحة — بقية

ويقول في اوراق جريحه، سمو (ص ٦٠)
ما اتعس الانسان الذي لا يغني
وما اسخف الحياة
عندما لا تكون غناه من القلب للقلب
عندما لا تكون انغاماً عبقرية
تهز العقول والأبدان
والحانا فذه
تنقل الى اجواء التأمل الروحي العذب
بالغناء اسمو وارتفع
وأصير اشعاعاً عبر نور الله ..
أواه .. كم احب ان اغني
اغنيات حب لك
لعينيك يا حبيبتي !.

وقدغنى صديقنا الاستاذ الياس الفاضل، فأطرب وأعجب..

اننا نحيي صدور هذا الديوان الموفق، اوراق جريحة، ونحيي منحى صاحبه التجديدي فيه، وبساطته، وصدقه، عسى ان يفيد واقعنا الادبي من فنه، وأدبه، والله ولي التوفيق.

دمشق — عدنان بن ذريل

بقية — البطولة في الادب

دائما مصهورة نقية .. ان وجود هذه الجزر الصغيرة فوق اليم الطامي هو الذي زيف وجود هذا اليم لانه مكن من اقامة الجسور فوقها لتنطلق عليها القافلة التي استيقظت لتدخل التاريخ مرة اخرى، ان قيمة هذه الجزر، قوتها، من قوة الاسس التي ترتكز عليها وعمقها. انها قد تكون صغيرة ضيقة ولكن كل ارض القاع مرتكزها .. انها كانت كالذروة التي تنبىء عن الكتلة الضخمة التي هي نهاية لها .. وقد تمثلت هذه النهاية في صفاء السلوك وفي صفاء المعتقد وفي صفاء اللغة .. واحسب ان هذه، ثلاثتها، يجب ان تكون مرتكزنا نحن الجديد.

ان غرض هذه الابحاث ليس بالغرض النظري وليس من الغرض كذلك تطبيق نظريات معينة على واقع خاص متميز .. انها — فيما فهمت منذ طرح الموضوع — تفسيراً للبطولة بهذه النحو من التفسير او ذاك، وليست عرضاً لصور البطولة من حيث هو عرض، بقدار ماهي محاولة لاستخلاص المثل الاعلى على فترات التاريخ العربي. لا اقول لصياغة المثل الاعلى فما يصاغ هذا المثل، وانما هو ينطلق كشعاع دافق ممتد بين يدي الجماعة في طريق سيرها .. ونحن انما نعمل ونسافر ونكتب لنطلق هذا المثل الاعلى بين يدي طريقنا الجديدة طريق الوحدة ..

ايها السادة: — لعلنا فعلنا ذلك ...

الدكتور شكري فيصل

نموذج من الشعر المرسل الحر !

للأستاذ علي أحمد باكثير

عجباً كيف لم تعصف بالدنيا زلزلهْ ؟
كيف لم تهو فوق الورى شُهُب مُرسلهْ ؟
يا لها مهزله !
يا لها سوءة مُخجلة !
مثلت دورها أمة تدعي ضلة أنها من كبار الدول
سلمت للمغيرين أوطانها لتواري في سوريا وفي لبنان الخجل !
أمة ولت من وجه العدو فرارا
من ضربته الأولى انهارت ككثيب الرمل انهيارا !
خاست بمواثيق أحلافها الباسلين
الذين توافوا إلى أرضها منجدين
ثم خرت ساجدة تحت أقدام أعدائها المعتدين

نشرت صحف الدنيا يوماً هذا النبأ التالي :
احتلت جنود فرنسا البواسل (سردينيا)
قالت الدنيا : يا بطولتها ! يا شجاعتها !
رجعت لفرنسا حميتها وتقاليدها العسكريه
فإذا صوت قد علا لا يسمعه إلا المنصفون :
يا أيتها الدنيا هل تدرين أنك مخدوعة ؟
اسألي قبل أن تعجبي : من هم هؤلاء الجنود البواسل ؟
أي شعب أنجبهم ؟
إن لم تعلمي فاعلمي أنهم ليسوا من فرنسا !
إنهم من أبناء (المغرب) الأكرمين
إنهم من نسل العُرب الميامين !

وروت صحف الدنيا يوماً هذا النبأ التالي :
أبلت في « بئر حكيم » جنود فرنسا بلاء كبيرا
صدت (النازي) فارتد كسيراً حسيرا
قالت الدنيا : يا بطولتها ! يا شجاعتها !
عادت لفرنسا حميتها وتقاليدها العسكريه
فعلا صوت لا يسمعه إلا المنصفون :
يا أيتها الدنيا هل تدرين أنك مخدوعةً ؟
اسألي قبل أن تعجبي من هم هؤلاء الجنود البواسل ؟
أي شعب أنجبهم ؟
إن لم تعلمي فاعلمي أنهم ليسوا من فرنسا !
إنهم من أبناء (الشام) الأكرمين
إنهم من نسل العُرْب الميامين !

يا فرنسا يا مهد الثورة الكبرى !
يا ناشرة الحرية في الدنيا !
يا من ركعت تحت أقدام المعتدين
وتخلت لأعدائها عن أحلافها الباسلين
وتحرج أبناؤها إشفاقاً على باريس عروس السين
فرأوا أن يرفوها غير ممسوسة لغزاتهم الفاتحين ؟
ما نفع الكرامة في الدنيا إن زالت تلك الفنون الغرائب ؟
إنهم ليسوا بالغلاظ طباعاً كأبناء عاصمة الإنجليز
الذين استماتوا عنها دفاعاً فأضحت أطلالاً وخرائب !

يا فرنسا يا مهد الثورة الكبرى !
يا ناشرة الحرية في الدنيا !
أي حق على قومنا تدعين؟
وبأي جميل علينا تمنين ؟
أبما راج في سوقنا من لسان به ترطنين ؟
وثقافة سوء أذلتك في العالمين !
فاذهبي وتولي بها عنا !
قد تبرأنا منها فلتُعلِن براءتها منا !
إنا لا نقبل من أحد عدواناً ومَنّـا :
إذهبي عنا بثقافتك الخانعه !
إن في الدنيا غيرها لثقافات حرة واسعه !

ويلها ! أأرادت فرض ثقافتها بالسلاح ؟
فلنحطم ثقافتها والسلاح معا !
ويلها ! أأرادت فرض مصالحها بالسلاح ؟

فلنحطم مصالحها والسلاح معا !

يا لسخرية الأيام !

أتهددنا دولة فى عهد السلام

بالسلاح الذى لم تقاتل به الأعداء

بل ألقت به فى الثرى ساعة الهيجاء

لتصول به وتجول على من أحس لها بالرثاء

وأباح لها فى محنتها من معونته ما تشاء ؟!

فاشهدى يا أيتها الدنيا هذه الدولة الباغيه !

ليت شعرى أقاتلت الدنيا طاغيه

ليقوم على إثره طاغيه ؟

اشهدوا يا من وقعوا ميثاق النور على بحر الظلمات

أننا قد وفينا بالميثاق

إذ قمنا نصون كرامتنا ونصون السلام

لسنا ممن ينقضون العهود !

أو من يؤثرون على حريتهم شيئاً فى الوجود !

لن نسلم « باريسنا » للعدو لتحفظها من أذاه !

بل ندمر « لندننا » بأسلحتنا ليبقى لنا حقنا فى الحياة !

فاسمعى أنت يا باريس !

واشهدى أنت يا لندن !

السودان يعزى الشام

للشاعر السودانى الأستاذ أحمد محمد صالح

صبراً دمشق فكل طرف باك … لما استبيح مع الظلام حماك

جزعت عمان وروعت بغداد واه … تزت ربى صنعاء يوم أساك

وقرأت فى الخرطوم آيات الأسى … وسمعت فى الحرمين أنة شاكى

ضربوك لا متعففين سفاهة … لم تأت إثماً يا دمشق يداك

ورماك جبار يتيه بحوله … شلت يمين العلج حين رماك

قم يا ابن هند وامش فيهم غازياً … فى كل جبار العزيمة شاكى

جدد لنا يوم اللواد وعهده … وأعد علينا ما حكاه الحاكى

أيام خيل الله أوغل جمعها … فى دار أهل الإفك والإشراك

يحملن كل أغر وضاح السنا … عند الكريهة باسم ضحاك

داسوا فرنسا واستباحوا أرضها … وغدوا لحوزتها من الملاك

سبحانك اللهم أمرك نافذ … لك حكمة جلت عن الإدراك

صبراً دمشق فكل هم زائل … وغداً يلوح مع النجوم سناك

تتألقين كما عهدتك درة … فى تاج أروع من أمية زاكى

فى الجاهلية كان عزك باذخاً … وازدان بالإسلام عقد حلاك

يا جنة الدنيا وبهجة أهلها … وحظيرة العباد والنساك

يا معقل الإسلام فى عليائه … لا تذعنى للناصب السفاك

قولى لديجول مقالة شامت … أنسيت فى باريس نوح الباكى

أنسيت كيف تركت سيدان من … ضرب على هام الرجال دراك

مهلا فرنسا فالحوادث جمة … والدهر دوار مع الأفلاك

والله لولا الإنجليز وحلفهم … لذهبت غير حميدة ذكراك

قل للعروبة قول باك مشفق … لا تركنى للغرب فى مسعاك

فالوعد عندهم جهام خلب … وعهودهم شرك من الأشراك

السعودية

علامات في النقد
العدد رقم 68-69
1 فبراير 2009

نهايات الرواية السعودية
في الألفية الثالثة: استشراف واحتجاج

معجب العدواني

تحاول هذه الورقة أن تستقرئ النهايات في بعض الأعمال الروائية السعودية الصادرة في الألفية الثالثة، ومن ثم استنتاج الملامح العامة لتلك النهايات، إلى جانب ذلك ستتناول الورقة البعد الوظيفي للنهايات كونها وُظفت في أعمال روائية في العقد الأول من الألفية الثالثة، لتكون احتجاجاً على أعراف سائدة في الحاضر، واستشرافاً لأوضاع جديدة في المستقبل، وبذلك يمكن تصنيف النهايات المقترحة بما يتناسب والاتجاهات العامة للكتابة الروائية.

تضم الورقة مقدمة نظرية موجزة للنظرية النقدية الحديثة حول النهايات الإبداعية، ويلي ذلك عرض أنواع النهايات الروائية المقترحة وتحديدها، أما الجزء الأخير فسيركز على قراءة تأويلية للنهايات الروائية للأعمال التي استهدفها البحث وهي (ستر 2005) لرجاء عالم و(بنات الرياض 2005) لرجاء الصانع و(جانجي 2007) لطاهر الزهراني و(سيقان ملتوية 2008) لزينب حفني، وقد تم اختيار الأعمال السابقة لكونها حقلاً

خصباً لدرس النهايات، وأنتجت في فترات متناسبة خلال الألفية الثالثة ودون مراعاة لكون المؤلف ذكراً أو أنثى.

البعد النظري في النهايات الورقية:

تعد النهاية (الخاتمة) Closure ركناً مهماً في تشكيل بنية النص الإبداعي بوصفها ذات دور فاعل في تحديد مسار العمل واتجاهه، ويمكن تعريف النهاية في الرواية بكونها ذلك التعبير الإبداعي المكثف الذي تختزل فيه كافة أحداث الرواية وتفاعلاتها[1]، وتعتمد النهايات الروائية على بعد القراءة الزمني، إذ تعد تغييراً لبنية الاستمرارية في العمل الإبداعي، شعراً أو نثراً، ويتم ذلك بخلق الانقطاع الذي يجسد غياب الاستمرارية الحدث الأكبر نجاحاً في السرد، فالفشل في تحقيق الاستمرار يخلق في المتلقي ألا يتوقع شيئاً[2]. ولعل المتعة التي تجلبها لنا النهايات الروائية إحدى أبرز مميزات النهايات التي تقدمها لنا السرديات لتلبية فضولنا وإشباعه، هذا الفضول يراه فورستر E. M. Forster مثيراً للسؤال الإشكالي التالي عند تلقينا لأي سرد: وماذا يحدث بعد ذلك[3]؟ وليس غريباً أن نصف قارئ السرد بكونه نسخة جديدة من شهريار زوج شهرزاد في (ألف ليلة وليلة) وهو متلق يتطلع إلى إجابة سؤاله الفضولي: وماذا سيحدث لاحقاً[4]؟ وتتجلى أهمية تلك النهايات في محاولة قراءتنا الثانية لرواية ما، بعد معرفتنا نهايتها، حيث نسعى جادين إلى التعرف على العلامات والطرق التي أوصلتنا إلى تلك النهاية التي رسخت في أذهاننا، فيحاول المتلقي أن يكتشف من خلال تلك القراءة كيف دارت الأحداث حتى وصلت إلى آخر العمل واكتماله[5]. إن محاولتنا تأويل عمل روائي يفترض منا أن ننتظر حتى نهاية العمل واكتماله، وفي حال تركنا ذلك فسيبدو تأويلنا ناقصاً وتفسيرنا مضطرباً.

ومن الممكن الاعتداد بملامح تتصل بنجاح النهاية الروائية: منها أن

تكون النهاية الروائية حتمية لا تستدعي القارئ أن يفكر في نهاية أخرى محتملة، تكون أفضل من النهاية الروائية المقترحة، وذلك يعني ألا يفضي كل فصل روائي منذ البداية إلى نهاية محتملة فحسب، بل يعكسها، وثاني تلك الملامح أن تؤكد النهاية الروائية على دور أفعال الشخصيات نفسها، ولاسيما الرئيسة منها، في خلق النهاية المناسبة، ومن ثم يكون دور الروائي في خلق تلك النهاية منطقياً وخاضعاً لفعل الشخصيات[6]، ويدعم كل ذلك التأكيد على أن النهاية الروائية قد أوجدت بالفعل نهاية مناسبة للعمل عبر علاقاتها المتصلة ببقية أجزاء العمل.

إن دراسة الأعمال الروائية المقترحة تفرض علينا أن نبدأ أولاً بالجانب الأكثر أهمية فيها، وهو النهاية، وعلينا أن نعد نجاحها جزءاً لا يتجزأ من العمل بأكمله، وتخضع القراءة النقدية للنهايات هنا لدراسة علاقاتها (بالثيمات) والأفكار المدرجة في العمل الروائي، انطلاقاً من المبدأ الذي يعتمد على كون النهاية جوهر العمل الروائي وقاعدته، وهي البوابة التي تضيف إلى القارئ عوالم تأويلية جديدة، لذا كانت هذه القراءة محاولة تطبيقية للتركيز على قراءة تأويلية لعلاقات تلك النهايات بوظيفتي الاحتجاج والاستشراف، كما يشير الفيلسوف الأمريكي مونرو بيردسلي، الذي يرى أن وظائف الفن أن يسهم في نجاح حالات الإخفاق إلى جانب تقديمه الخبرة الجمالية[7]، ولاريب أن حالات الإخفاق تتصل بالاحتجاج والاستشراف، وسيتم هذا التناول في إطار درس السياقات الثقافية المنتجة للنصوص.

الاحتجاج العالمي / الاجتماعي في نهاية روايتي «ستر» و«سيقان ملتوية»

تتميز خاتمة العمل الروائي «ستر» لرجاء عالم بكونها ذات علاقات متشابكة ومعقدة مع بقية أجزاء العمل الروائي كبداياته ووسطه، وتجنح عالم فيها إلى توظيف واستثمار موضوعات تضم المهمشين من المتسولين،

والإرهاب، وعلاقة المرأة بالقضاء، وهي تحرص على أن تمزج هذه (الثيمات) في الصفحات الأخيرة من العمل لتؤكد على التركيز على القضايا الثلاث واستهدافها من جانب، وتشابك تلك الثيمات ودورها في خلق واقع اجتماعي مختلف من الجانب الآخر، فترى الروائية ملاءمة الاستشراف للخروج من مأزق ليكون خاتمة العمل، لذا كان تكريس الاحتجاج عبر ذلك التوظيف، ليكون تأكيداً مهماً على أن منبت ما سبق أمر واحد هو التعصب الديني الذي عانى منه مجتمع ما قبل 2001م، جاءت بداية النهاية هنا استشرافاً لضرورة التعاطي مع تلك الأحداث، وذلك عبر التركيز على دور جمعيات حقوق الإنسان حديثة التأسيس: «أعرفك بنفسي، أنا ممثلة لجنة حقوق المرأة بجدة، نحن لجنة حديثة التأسيس، ومهمتي البحث عن حقوق المرأة المهدرة بالمحاكم، وكتابة تقرير للجهات العليا عنها، مهمتي أيضاً التوعية بالحقوق الشرعية للمرأة»(8).

وللنهاية الروائية إشاراتها النصية إذ تستحضر فئات أخرى غير النساء كفئات المتسولين المتشردين، في البداية يتجلى متشرد يقف بطاولة بدر ومريم في المقهى في جدة وهو «يقطر مطراً، لا يفعل شيئاً غير أن يبتسم...»(9) تلك الشخصية يمكن أن تكون باكورة استحضار هذه الفئة، الذين يحضرون في حال الأمن كما يمكن أن يتواجدوا في حال الإرهاب، فيؤدي ذلك إلى فقدان أرواحهم مثل «الأطفال الأفغان» [الذين] يعرضون قوطاً وأقفاص عصافير للبيع، وتلك النيجيرية في ملابسها الفاقعة والتي افترشت الرصيف بملاءة بسطت عليها أكياس اللوز التكروني والفصفص وحبات الدوم والألعاب الرخيصة»(10).

ويتم توظيف (ثيمة) الانفجار، ولكن في صورتين متباينتين، فانفجار الديناميت اللندني في بداية العمل كان عملاً فنياً يقوم به الفنان الذي «تقدم وأشعل جذع الشجرة، في لمحة خطف الديناميتُ الشعلةَ وأرسلها في كامل

الشجرة...»[11]، أما الانفجار الثاني في نهاية العمل فقد كان عملاً تخريبياً، «اجتاح الكتل البشرية في فيضه، في لمحة لم يكن للتاكسي من أثر، ولإشارة المرور [كذا]، كتلة لهب ودخان غطت المكان، ليس غير بياض ذاك الحذاء الرياضي المعفر بدم وسخام، والمقذوف بقلب السواد، ليس كالأحذية يعبر الجحيم»[12].

وتتبدى النهاية المفعمة بالأسى والمحملة بدلالات الانكسار والخيبة في الرواية، انطلاقاً من الفرد، ومروراً بالمجتمع، فالمرأة بوصفها ممثلة لجانب المهمشين تستحضر في صورة (امرأة) يرفض القاضي طلبها تزويج نفسها بعد أن منحها وليُّها ذلك الحق، وذلك لعدم تواجد الولي، وتغادر القاعة، تقابل بكلمات المواساة من قبل الشاهدين، ويدر الذي يهطل عليها بكلمات تشجيعية ليمتص خيبة مريم: «لا تدعي موقف القاضي يزعجك، اتفقنا قبل الحضور أنها تجربة، اختيار لا أكثر، هناك سبل لإتمام هذا الأمر غير المواجهة»[13].

أما على المستوى الجمعي فقد حدث انفجار هائل ذهب الكل ضحيته، وهو انفجار رمزي يعبر عن أثر استحضار التيار الديني المتشدد في نسف الحريات الإنسانية، فضلاً عن الانفجار الذي يكون خاتمة العمل، ومن ثم يصبح العمل نفسه ثورة على هذا الاتجاه التخريبي الذي يبسطه العمل ويقدمه في صورة مواربة، ومن ثم يعلنه في النهاية الروائية.

تفتتح زينب حفني روايتها «سيقان ملتوية» باحتجاج على المكان (المحلي) الذي يفرض شروطه الاجتماعية على الذات، ومع ذلك يبدو تأثير المكان ضعيفاً على الذوات، إذ يصبح للمكان (الخارجي) أزمته أيضاً، مع بدء الرواية بقلق أبوي من اختفاء ابنته في مدينة لندن، تراوح الرواية بين أب مهموم بسبب ابنته التي تغادر مع عشيقها وتترك لندن حيث تقيم الأسرة؛ لتفر إلى إيطاليا مع زوجها الفلسطيني المختص في فن النحت، وأب يغادر ابنته وزوجته الإنجليزية ولا يحاول أن يتواصل مع أسرته.

تشكل (لندن) في روايتي «سيقان ملتوية» و«ستر» مكاناً لبعض الأحداث، فالروائية الأولى تكتب من داخل المكان والثانية تكتب من خارجه، وكلتاهما تمثل احتجاجاً على العائلة والمجتمع، فرجل الأعمال الأب (مساعد عبدالرحمن) المقيم بصفة دائمة في لندن يحضر فعلياً في بداية العمل الروائي ببحثه عن ابنته المفقودة (سارة) وإبلاغه الشرطة بتغيبها، ثم نراه يحضر رمزياً في النهاية الروائية بعد أن غادرت سارة مع زياد: «أغمضت عيني، غاض وجهي ثانية في صدر زياد، حضرت بقوة هيئة أبي، بالتأكيد سيغفر لي صنيعتي، سيتفهم قراري وهو يقرأ سطوري، إنني لم أفعل إلا ما فيه سعادتي، أنا واثقة أنه سيكتب قصتي بقلمه الرائع عندما تهدأ انفعالاته، فأنا لم أنس قط تلك القصص التي قرأتها له في بداية مراهقتي»[14].

أما (ريبيكا) الشخصية الثانية في العمل الذي يغيب أبوها عنها لعقود، فلها تصور آخر لوجود الأب وفلسفته، إذ تتبلور تلك الرؤى في السطور الأخيرة للنهاية، ويبدو ذلك احتجاجاً قاسياً جداً على صورة أب لم تنتسب إليه ولم تره قط، لذا كان احتجاجها على سلطته قاسياً يمثل الدرجة الأعلى من صور الاحتجاج الذي يشهده بناء النهاية الروائية في إطارين أحدهما نظري والآخر تطبيقي: الإطار النظري الذي تتبناه ريبيكا عبر رؤاها، والإطار التطبيقي الذي تمثله أفعال سارة بطلة الرواية الهاربة مع عشيقها.

ومن تلك التنظيرات التي تطلقها ريبيكا ما يرد في النهاية الروائية للعمل، إذ تقول: «سارة قد تكون جذوري عربية من وجهة نظرك، لكنني تربيت على أن أصنع قدري بيدي، لم أهتم يوماً بالمكتوب في صفحات الآخرين عني! أو أخنع لمفاجآت الأيام! أما الأب الذي تجري دماؤه في عروقي كما تقولين، لم يحرك فيَّ الاحتياج إلى حبه، فالحب الذي لا يتربى أمام عينيك، ولا يزرع بصيص أمل في وجدانك، يفقد لمعانه الأصلي، وبالتالي لا يملك القدرة على إغرائك وتقديم تضحيات جليلة من أجله»[15].

الاحتجاج الإبداعي في رواية « بنات الرياض »:

تشكل نهاية رواية «بنات الرياض» احتجاجاً صريحاً على الأعراف الأجناسية المتصلة بقوانين الكتابة الأدبية، فالكتابة باللغة العامية أو باللغة الإنجليزية، إذ تُكتب بالحروف العربية، واعتماد الرواية على الجنس الكتابي الجديد (الإيميل)، والميل إلى مشاركة المتلقين صناعة الكتابة فيها، وعدم الميل إلى إطلاق (رواية) على العمل، كل ذلك يعد أسساً جديدة تستمد الرواية وهجها منه، وتأتي النهاية الروائية لتمثل ذلك بكل وضوح، بل تؤكد تمسكها عبر مشاركة المتلقين، إذ تشير الساردة إلى التهاني التي تلقتها كاتبة (الإيميلات) من قرائها فهي تتلقى التهنئة «على فكرة الإيميلات الجريئة»[16]، وتشارك إحدى الشخصيات في صياغة النص «أعجبت ميشيل بالقصة كثيراً، وأثنت على طريقتي في السرد، وكانت تساعدني باستمرار على تذكر الأحداث التي تغيب عن ذهني وتصحح لي النقاط التي أذكرها بشكل خاطئ، أو غير واضح،... وتطلب مني أن أزيد من استخدامي للغة الإنكليزية على الأقل في الإيميلات التي تتحدث عنها،... وقد فعلت ذلك من أجلها»[17].

وكما كان للشخصيات حقٌّ الإسهام في صياغة النص كان للمتلقين حقٌّ نشر العمل «لقد قررت أخيراً أن أكشف لكم عن هويتي بعد أن يتم طبع هذه الرسائل كرواية مثلما اقترح على الكثيرون»[18]، برز الخوف من تأطير العمل في الجنس الروائي جلياً، حيث يُخشى «مغبة تسميتها رواية، فهي مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق، إنها مجرد تأريخ جنون فتاة في العشرينات، ولن أقبل إخضاعها لقيود العمل الروائي الرزين، أو إلباسها ثوباً يبديها أكبر مما هي عليه! أريد أن أنشرها كما هي بلا تنقيح! سمك لبن تمر هندي!»[19].

جاءت هذه الخاتمة المحتجة على أعراف وتقاليد كتابية مبشرة بنوع كتابي جديد، ومستشرفة لمرحلة كتابية جديدة، لا تؤمن بالرضوخ لقوانين

الرواية، بل تطمح إلى كسرها، وشكل العمل منعطفاً في تاريخ الرواية السعودية؛ إذ مالت أعمال إلى محاكاته في ملامح لا تتصل بالارتهان إلى الرضوخ لوهج الإحالة إلى أسماء الأماكن في العنونة فحسب، بل اجتاز إلى توظيف الفضاءات الافتراضية للإنترنت والمتمثل في النوافذ (الماسنجرية) والمنتديات الإليكترونية وغيرها، إذ لم تخلُ رواية سعودية كتبها الجيل الشاب من توظيف فضاءات الشبكة العنكبوتية، كما فعلت صبا الحرز في رواية «الآخرون» وإبراهيم بادي في رواية «حب في السعودية»، ورواية «جانجي» لطاهر الزهراني وغير ذلك. لقد كان هذا الرفض والاحتجاج تصريحاً بعدم إخضاعها لقيود العمل الرزين في داخل العمل إيذاناً بظهور سلسلة من الأعمال الروائية التي تتبنى هذا الرفض تلميحاً عبر الكسر المتعمد أو غير المتعمد لقوانين الرواية.

النهاية الروائية والاحتجاج السياسي في « جانجي » :

بين الإهداء والنهاية الروائية عقد طاهر الزهراني صيغة احتجاج سياسي في رواية «جانجي»، إذ لم يخل الإهداء من احتجاج سارع الروائي إلى المبادرة به ليواجه القارئ مما يود تضمينه في روايته من رسالة تحيل إلى مكان وزمان لهما ذلك البعد الصراعي، فالمكان (جانجي)، تلك القلعة في مزار شريف التي تعرضت للحصار في أفغانستان، ومن ثم لضربات الجيش الأمريكي ومن ساعدهم من الأفغان، فقضى بها عدد كبير من الأفغان العرب، أما الزمان فقد كان 11 سبتمبر 2003م، وذلك يعطي بعداً إيحائياً بالتذكير ببذرة الصراع مع سقوط برجي التجارة في نيويورك في 11 سبتمبر 2001م، لقد دارت أحداث الرواية محققة ذلك الشرط الاحتجاجي على سياسات الأمريكيين في الشرق، ومن ثم تعاملهم في الحرب مع المقاتلين في (جانجي) وفي السلم مع الأسرى في (جوانتانامو).

تبدأ علاقات النهاية الروائية في هذا العمل بالحسرة والألم لرحيل الصديق إلى أفغانستان، لكن البعد الدرامي يتجلى في العمل مع استعراض موضوع قلعة جانجي حين وقع الصديق ومعه ما يقارب 300 مقاتل عربي في فخ سياسي/ عسكري، ومن ثم مقتل معظم هذا العدد، وبقاء ثمانية مقاتلين تم ترحيلهم إلى جوانتانامو، لذا كان العمل تأكيداً مزدوجاً على الاحتجاج على السياسة الأمريكية في تعاملها مع الأسرى: صرخة احتجاج على حرب الأسرى في (جانجي)، ومن ثم احتجاج على أوضاع الأسرى في (جوانتانامو)، وكلا المكانين يحثان على الاحتجاج من منطلق إنساني صرف.

ومع ذلك خلت النهاية الروائية مع (جانجي) و(جوانتانامو) وعادت إليها الأماكن السعيدة التي قضى فيها الصديقان أوقاتاً رائعة «أتذكر تلك الأماكن التي كنا نجلس فيها نشرب قهوة، نأكل أكلة، نذكر نكتة»[20]، يبدو تغييب هذه الأماكن لغة احتجاج تنضاف إلى ما يدلي به النص، لكن التمادي في الاحتجاج يصل ذروته بالتذكير بتاريخ بدء الصراع 11 أيلول 2006م، هذا التاريخ الذي يمثل النهاية الروائية الحقيقية في هذا النص.

الخاتمـــة:

تتجلى النهاية الروائية في الأعمال الروائية السابقة بوصفها وثيقة يوقعها الروائي أو الروائية كرسالة احتجاج مباشرة لا تتوصل إلى متلق محدد لها، وتجدر الإشارة إلى دور الهامش في تفعيل مساحات الاحتجاج في العمل الروائي، فالمنتج الذي يقبع في المناطق المهمشة، كالمرأة والشباب، سيكون أكثر جرأة على ممارسة احتجاجه بلا مواربة قد يتوسلها من يعيش في دائرة المركز، ويولد الاحتجاج بأنواعه المشار إليها هنا، الاجتماعي والثقافي والسياسي، صيغة استشرافية إيحائية تتبنى تحوير العالم لا نقله، وهي الصيغة التي يؤكدها الكاتب البريطاني Oscar Wilde أوسكار وايلد

الذي يقول: «إن أهم ما أرغب الإشارة إليه هو القاعدة العامة التالية التي إن تأملتها بجدية ستجدها حقيقة: الحياة تحاكي الفن أكثر من محاكاة الفن للحياة»(21).

الهوامش والمصادر والمراجع

1) معجب العدواني، «جماليات النهايات الإبداعية: مدخل نظري» مقاربات، عدد 2، مجلد 1، خريف 2008م، ص 79.

2) Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A study of How Poems End*, Chicago: The University of Chicago Press, 1968, p. 34.

3) E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York: Harcourt, Brace and World, 1954, p. 26-27.

4) Marianna Torgovnick, *Clourse in the Novel*, Princeton: Princeton University Press 1981, p. 4.

5) Torgovnick, p. 3.

6) معجب العدواني، ص 84.

7) Edward Craig, Routledge Encyclopedia of Philosophy, London: Taylor & Francis, 1998, p. 466.

8) رجاء عالم، ستر، بيروت: المركز الثقافي، 2005م، ص 259.

9) عالم، ص 24.

10) عالم، ص ص 261-262.

11) م.ن، ص 30.

12) م.ن، ص 262.

13) م.ن، ص 261.

14) زينب حفني، سيقان ملتوية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008م، ص 126.

15) م.ن، ص 128.

16) رجاء الصانع، بنات الرياض، بيروت: دار الساقي، 2005م، ص 317.

17) الصانع، ص 317.

18) م.ن، ص 318.

19) م.ن، ص 318.

20) طاهر الزهراني، جانجي، بيروت: دار رياض الريس، 2007م، ص 187.

21) Oscar Wilde, Interntions, Whitefish: Kessinger Publishing, 2004, p. 20.

* * *

نهاية عصر الثورة بداية أي العصور؟

كمال أبو ديب

•١•

■ على مدى قرن من الزمان أو أكثر، تميز الزمن الحضاري العربي بسمة اساسية: هي أن حركة هادفة، ذات توجه محدد الى درجة معقولة من الوضوح، كانت تتبطنه وتسيّره. كانت ثمة رؤية لضرورة التغيير وحتمية التقدم، وكان ثمة إحساس بتمفصل الأزمنة: زمن ينتهي وزمن يبدأ، وهجس بالخروج من زمن مظلم الى زمن مشرق. وكانت الأزمنة تكتسب ـ أو تمنح ـ أسماء مائزة تمثّل تعبيراً عن الرؤية والتوجه وعن اليقين والايمان بأهمية مشروع مستقبلي ما. هكذا أمكن تفقير الزمن الحضاري العربي الى عصر النهضة ـ الذي اقترن بمشروع التحديث ـ وعصر التحرر الوطني ضد الاستعمار الأوروبي، وعصر المد القومي والصراع ضد التجزئة، من جهة، والامبريالية العالمية، من جهة أخرى، وعصر الثورة والنزوع الاشتراكي والتحولات الاجتماعية ـ الطبقية بشكل خاص ـ والطموح الى التطوير الصناعي، والتخلص من ربقة التبعية الاقتصادية، ثم عصر المقاومة الفلسطينية المسلحة التي بلغت أوجها في الثورة الشعبية الشاملة التي تجسدت في «الانتفاضة» العظيمة.

ثم جاء عهد النفط والمد الديني والطائفي والرؤية السلفية والمجتمع الاستهلاكي فخلخلت، مجتمعة، كل شيء. وولجنا نفق الانحسار والانهيار الذي أسميته مرة بعد مرة «زمن التفتت والتشظي»، والذي يستحق أن يوسم بثقة بأنه «عصر ملوك الطوائف والملل والنحل»، وهو العصر الذي تتوجه الآن عودة الاستعمار الجديد في أرديته الأميركية المدججة بتكنولوجيا الغرب المرعبة.

•٢•

لقد وصل عصر المد القومي الى ذروته وبدأ بالانحسار دون أن يحقق إنجازاً وحدوياً أو قومياً إيجابياً واحداً ذا ديمومة؛ واذا كانت الوحدة السورية المصرية (١٩٥٨ ـ ١٩٦١) هي الثمرة الكبرى لجهود الحركات القومية، فإن انهيارها السريع يمنعنا من اعتبارها انجازاً بالمعنى التاريخي للكلمة، الذي يتضمن الاستمرارية والبقاء وتغيير واقع قائم الى واقع آخر مغاير له وأسمى منه. ولعل أهم إنجازات المد القومي أن تكون ما يمكن أن يوصف بالانجازات السلبية، أقصد بذلك أنه كشف كشفاً عملياً العوامل الحقيقية الداخلية والخارجية التي تمنع تحقيق الوحدة ووصول المد القومي الى مرحلة التحقق السياسي للتطلعات الفكرية والعاطفية المتجذرة فعلاً في قطاعات واسعة من المجتمع العربي. وبين هذه العوامل بزوغ ما أسميته من قبل «القومية القطرية» كحقيقة ملموسة في الأقطار العربية كلها دون استثناء، وتحول هذا الشعور الجديد بالانتماء القومي القطري الى الواقعة السياسية الأكثر أهمية في سلوك الانظمة العربية كلها على الصعد العملية الفعلية: من تحديد مفهوم الوطن الى تحديد مفهوم المواطن ثم الى التخطيط الاقتصادي والسكاني والثقافي والسياسي وغيرها من مجالات التطوير والتنمية الوطنية، رغم كل الشعارات التي ترفعها الأنظمة وما يرد في نصوصها الرسمية من إصرار على أن التوجه القومي هو المسيّر الأقوى لسلوكها. لقد أصبح الانتماء القومي القطري هو الواقع السياسي والاجتماعي الطاغي على صعيد الحياة الفعلية؛ أما الانتماء القومي الواسع فقد تحوّل الى ظاهرة نصية خالصة، مثل كثير غيره من الأمور في الحياة العربية كالثورة والاشتراكية والحرية والعلمانية وحرية المعتقد وحقوق الانسان الخ... كذلك كشف المد القومي أن ثمة قوى عديدة ليس من مصلحتها تحقق الوحدة ـ بينها قوى عربية داخلية وبينها قوى خارجية مختلفة ـ وأن بين هذه القوى من الترابط في المصالح السياسية والاقتصادية ما يجعل مقاومتها للوحدة مقاومة عنيدة تصل حدود الاستعداد لتدمير كل شيء اذا اقتضى الأمر ذلك، كما أننا



في سلسلة الحروب التي شنتها اسرائيل والغرب ضد أقطار المد القومي بمشاركة فعالة من القوى الداخلية العربية خلال العقود الأربعة الماضية.

وكشف المد القومي أيضاً مفارقة لاذعة فاجعة هي أن بين العوامل المقاومة للوحدة والتحقق القومي عوامل كان ينبغي نظرياً أن تكون مساعدة على الدفع باتجاه الوحدة والسعي الى تحقيقها. وأبرز مثل على ذلك الثروة النفطية في بعض أقطار الوطن العربي. فبدلاً من أن تكون هذه الثروة عاملاً فاعلاً في تحقيق الوحدة لأنها تسمح بتحقيق تكامل اقتصادي بين الاقطار العربية، وتوفر الامكانيات الاقتصادية لانجاز الوحدة، وتخلق الشعور بأنها ستعود بالخير على جميع أبناء الوطن الجديد الموحّد، تحول النفط الى عامل مناهض للوحدة لأسباب كثيرة أهمها اثنان: الأول أن البلدان العربية الغنية ـ مع تنامي ما أسميته القومية القطرية ـ لم تعد ترى من مصلحتها القطرية التوحد مع بلدان أفقر منها؛ والثاني أن تحقيق الوحدة أصبح كابوساً على القوى الخارجية التي يخيفها أن يمتلك العرب وهم دولة واحدة موارد النفط الهائلة التي تختزنها أرضهم فيصبحوا قادرين على التمرد ضد الهيمنة الاقتصادية والسياسية، وعلى كسر طوق التبعية المفروض عليهم بقوة من قبل الغرب، وعلى البروز كقوة كبرى في العالم المعاصر. ولقد تأكدت أهمية هذا العامل في حرب الخليج. فلا شك أن سبباً اساسياً من الاسباب التي دفعت الغرب الى شن حربه المدمرة كان خشيته من أن تملك دولة عربية واحدة ـ وذات قوة عسكرية لا يستهان بها ـ موارد النفط في الخليج كله.

أما المد الاشتراكي فقد إخفق هو ايضاً في تحقيق أهدافه المعلنة، لكن ما أنجزه، رغم ذلك، بعيد الأهمية. فلا شك أن هذا المد أحدث خلخلات اجتماعية، طبقية خاصة، كان لها تأثيرها العميق على الحياة العربية، وسيظل لها تأثير بارز على المدى المنظور. صحيح أن المد الاشتراكي لم ينجح في احداث تغييرات بنيوية عميقة، لكن الخلخلة التي أحدثها ضمن التوضعات الاجتماعية والطبقية، تمهد الطريق وتجعل حدوث تحولات وتغيرات بنيوية، احتمالاً قائماً الى درجة لم يكن ممكناً حتى أن يحلم بها المرء قبل بزوغ الفكر والنزوع الاشتراكي في الوطن العربي.

•٣•

لكن، ها نحن الآن، بعد الزمن الذي يمكن أن نسميه «عصر الثورة» (بقدر كبير من التساهل في استخدام هذا المصطلح الذي وصف به إريك هوبسباوم مرحلة جذرية حاسمة في التاريخ الأوروبي الحديث واستخدمه الآن دون أدنى نية للمقارنة النوعية بين المرحلة الأوروبية والمرحلة العربية التي أشير اليها) والمد المنحسر يتركنا ونحن نكاد نكون شر أمة أخرجت للناس: مثلنا مثل حفنة من فلين مبعثر تتقاذفه الريح في لجج محيطات مدلهمة عاصفة، ونحن لا رؤية ولاتوجه ولا يقين. فبأي الأسماء نسمي عصرنا الراهن؟ وما السمات التي تتميزها دامغة جبينه الوهاج؟

•٤•

لنفترض جدلا أن العصر العربي الراهن هو عصر الانقلاب الجذري في الحياة العربية والتوجه نحو السلام مع اسرائيل، بعد أن تمحورت الحياة العربية كلها خلال معظم هذا القرن حول الصراع مع اسرائيل وحتمية الحرب الدائمة والمستمرة معها. بل لنفترض جدلاً أننا حققنا السلام فعلاً مع اسرائيل، فهل في التصور العربي للعالم ما يشكل سياسات وتطلعات تنبع من هذا الوضع الجديد جوهرياً، وما تقتضيه حالة السلام الكلي وما تسمح به من توجهات واحتمالات؟ هل تقدم الأنظمة العربية برنامجاً للعمل يستند الى انجاز السلام، كما قدم ميخائيل غورباتشوف، مثلاً، تصوره للحياة السوفياتية في مرحلة تتلو تنازلاته الاستسلامية للغرب؟ هل تأمل المفكرون العرب ما ينبغي أن تكون عليه صورة المجتمع والفكر والحكم في مرحلة السلام المطمئن؟ في ظني أن الأجوبة على هذه الأسئلة هي بالنفي، فإن مقولة السلام لم تدخل حتى الآن كمكّون من مكونات الفكر السياسي في الوطن العربي، أو كواحد من مقوّمات تصوّر العربي للعالم، بالرغم من سلام أنور السادات الذي مضت عليه سنوات تتجاوز العقد من الزمان دون أن يؤدي الى تغير جذري واحد على الصعيد المحدد الذي أتحدث عنه الآن.

لنسمح لأنفسنا، اذن، باكتناه بعض السمات التي ينبغي أن تكتسبها الحياة العربية في حالة السلام مع اسرائيل، وبمناقشة بعض التطلعات التي ينبغي أن يتطلع اليها الانسان والمجتمع في الوطن العربي كله في هذه الحالة الطوباوية الجديدة؛ ثم لنتساءل عن مدى استعداد الحكام الطواغيت للاستجابة لهذه التطلعات والسعي لتحقيقها.

إن أولى النتائج الطبيعية لبزوغ فجر السلام وسطوع شمسه (اذا ما بزغ هذا وسطعت تلك، وذاك أمر متروك تقديره لمن لا يعرف الغيب سواه) هي زوال المبررات التي ابتكرتها أنظمة الحكم العربية

هل تقدم الانظمة العربية برنامجاً للعمل يستند الى انجاز السلام، كما قدم غورباتشوف؟

لبناء المؤسسة العسكرية وتحويلها الى دراكيولا يمتص دماء الناس والأرض ليل نهار. فلقد تنامت هذه المؤسسة وأصبحت الطبقة التي تتمتع بكل الامتيازات الارستقراطية الممكنة باسم حتمية الصراع ضد اسرائيل والعمل لاستعادة فلسطين السليبة (رحم الله عظامها المسحوقات). وباسم اسرائيل أيضاً ترصد للتسلح الاموال الطائلة التي يذهب جزء كبير منها في حقيقة الأمر الى السماسرة من ذوي السلطة وشركائهم، فيما يذهب القسم الآخر هباء. ذلك أن الصدأ ينخر أنظمة السلاح التي أنفقت عليها المليارات، والجيوش الجرارة قاعدة قعود الأنصاب تنتظر الساعة الحاسمة لتحرير الأرض، والساعة الحاسمة ترفض بعناد غير مبرر أن تأتي. وسرعان ما تصبح الأسلحة الجميلة عديمة الجدوى لأن أسلحة امبركية جديدة متفوقة تدخل الترسانة الاسرائيلية، وتصبح الجيوش الجرارة وسماسرة السلاح بحاجة إلى انفاق مليارات جديدة لشراء أسلحة أكثر حداثة (ونحن دائماً مولعون بالأكثر حداثة) لكي تعد نفسها بجدارة للساعة الحاسمة الجديدة.

والسلوك المنطقي في هذا الوضع السلامي ـ الاستسلامي الجديد الذي يلغي مسوغات التسلح هو تفكيك المؤسسة العسكرية العربية واستخدام الموارد المالية الهائلة التي تنفق عليها لتحقيق التنمية الشاملة (يورد تقرير امبركي رسمي أن السعودية وحدها أنفقت اثنين وخمسين مليار دولار في شراء اسلحة امبركية حتى عام ١٩٨٩، وهي في هامش الهامش من الصراع العربي ـ الاسرائيلي) وتحويل العساكر الأشاوس الى فلاحين يحرثون الأرض ويزرعون ويحصدون لعلهم ينجحون في حل مشكلة ما أسماه جهابذة الفكر «الأمن الغذائي العربي»، بعد أن عجزوا عن حل مشكلة الأمن العسكري والسياسي والجغرافي والتراثي العربي. (وإن لربك في خلقه لشؤوناً؛ وإن أرضك العربية هذه لهي أرض المعجزات التي تتدخل الملائك فيها الى جانب المؤمنين فتنصرهم وهي نعم النصير. فلا غرابة في أن يتحول العساكر الفاشلون الى مزارعين مبرّزين).

لنتصور الآن شكل الحياة العربية وقد اختفى منها العساكر ورجال المخابرات والسلاطين وأمراء المؤمنين. لكن، هل في وسعنا بحق أن نتصوّر؟ إنني لاأشك في أن يكون بمقدور أي عربي أن يبلغ من روعة القدرة على التخيل، هذه الدرجة الخارقة التي تمكنه من تصور حياته وقد اختفى منها الحكام الطواغيت وأجهزة القمع وتجار الدين. فلقد سبك عقل العربي، على مدى عقود عديدة من القهر والقمع، وصهرت نفسه وصبت في قوالب يشكّلها باحكام ما له من مثيل الطغاة الطواغيت وأجهزة القمع والسلاطين والخلفاء وسماسرة السلاح والدين. ولقد أضحى المجال التصوري للانسان العربي محكوماً قسراً بهذه القوالب ومحدوداً بالقيود التي تفرضها على ملكة التصور والتخيل وموهبة شطح الخيال (التي كانت موهبة عظيمة من مواهب المتصوفين من أجدادنا فأدت بهم الى الموت حرقاً او سحلاً أو سلخاً أو تقطيعاً ـ وهم أحياء ـ او خنقاً أو شنقاً الى آخر ما ابتكرته من فنون التعذيب والاستئصال مواهب السلطة الفذة في تاريخنا الناصع الشريف الذي أكرمه الله ووسمه بميسمه فكان تاريخاً لا يليق إلا بخير أمة أخرجت للناس). لكن رغم ذلك كله لنبذل جهداً خارقاً من أجل أن نتصور الوطن العربي وقد خلا من هذه الفئات الطاعونية الآثمة، التي تربعت عقوداً على عروش استغلاله وسحقه وتشريده واضطهاده ثم لنسأل: ألن يكون طبيعياً أن يطمح العربي فور حلول السلام المرتجى الى أن يستعيد حقه المستلب في أن يعيش حياة طبيعية يتمتع فيها بحقوقه المشروعة ويمارس دوراً فاعلاً في اختيار ما يريده لحياته ونبذ ما لا يريده؟ ألن يكون أمراً عادياً أن يشتهي العربي لنفسه نظام حكم قائماً على العدالة والحق واحترام القانون وممارسة حياة ديموقراطية سليمة، وأن يرفض الاغتصاب والقمع والارهاب واستغلال الدين لتأبيد سلطة السلاطين وابتزاز المبتزين؟

أي، وأيم الحق إنه سيكون.

لكن، لنتصور الآن في الواقع القائم، وبعيداً عن عالم الأوهام المدغدغة الجميلة، ما سيكون عليه موقف الحكام العرب اذا ادركوا هذه الاحتمالات السحرية التي قد تفتقها حالة السلام المتحقق. ولنتصور أيّ منقلب سينقلبون. (وقد تكون هذه الحقيقة الضمانة الوحيدة في نهاية المطاف لرفض الحكام العرب، أياً كانت الألوان التي بها يتلوّنون، السلام الاستسلامي الاسرائيلي الذي يخطط له المخططون ويسعون الى تنفيذه على حساب حقوق الأمة وكرامتها وأرضها وحريتها ومصيرها).

.٥.

أخيراً لنقبل، لا جدلاً بل إقرار بالواقع المهين، أن العصر العربي الراهن هو عصر الانضواء في العصر الأميركي الذي يسود العالم الآن، والانـدراج في مجال الهيمنة الكلية التي يفرضها. ثم لنتصور النتائج الطبيعية لذلك، ولنواجه الأسئلة الصعبة التي يفرضها علينا الاقرار بهذه الحقيقة الصادمة.

هل نجد في الحياة العربية أو الفكر العربي معطيات تمنحنا القدرة على التعامل مع هذا الواقع الجديد ضمن تصور شامل لما يواجهنا به من تحديات وما يفرضه علينا من هيمنة؟ هل نعمل من أجل تبني سياسات تهدف الى قبول هذه الهيمنة الجديدة والانضواء تحتها والسعي، في هذا الاطار، لتحقيق أهداف نعتبرها ذات أهمية كبيرة لنا؟ أم نقاوم هذه الهيمنة بالسعي لبعث روح النضال التي فجرها جمال عبد الناصر في الخمسينات والستينات، ونعلن شن حرب جديدة ضد الامبريالية العالمية في شكلها الأميركي الطاغي؟ وهل وفرنا لأنفسنا من المقدرات ما يسمح لنا بأن نمارس عملية اختيار بين هذين البديلين تقوم على إدراك لمصالحنا الحقيقية وتحديد للغايات التي نسعى اليها ووعي للأخطار التي تواجهنا في اطارها؟ أم أننا نسير سادرين صاغرين لارادة أميركية أقوى وخاضعين لمؤثرات نعجز عن التحكم بها، ومقاومة ما تفرضه علينا من استسلام وخنوع وتراجع على جميع المستويات: من موقفنا من اسرائيل وحلم استعادة الأرض السليبة الى توجهاتنا السياسية والاقتصادية والثقافية العامة كلها؟

.٦.

للمرة الأولى منذ قرن من الزمان نطفو على سطح العالم: ما هي



الأهداف البعيدة التي توجه تحركاتنا السياسية؟ بل: هل لدينا أهداف بعيدة توجه تحركاتنا السياسية؟ ما هي تطلعاتنا وتصوراتنا للمجتمع الذي نسعى الى أن نكونه؟ هل تحكم مسار حركتنا غايات نبيلة نتوق الى الوصول اليها؟ ما هي؟ هل نصدر عن احساس وإيمان عميقين بهوية محددة تميزنا عن غيرنا من الأمم؟ ما هي هذه الهوية؟ وما مقوماتها، وما مسوغات إيماننا بها اذا كنا نؤمن بها - خصوصاً في واقع التمزق والتناحر والقتل المتبادل الذي جسّدته حرب الخليج وما تورثه من فتن ودمار؟ ما هي القضايا التي تشغلنا والتي من أجلها نفكر ونخطط ونجهد ونشقى ونتألم ونغتبط؟ هل نملك رؤية متكاملة للعالم؟ هل نملك تفسيراً معيناً لمعنى وجود الانسان في الكون ولمتطلبات تقدمه وللغايات التي يبذل عرق الجبين ويسهر الليالي من أجل انجازها؟ ما هو النظام الأخلاقي الذي تتأسس في اطاره قيمنا ونحكم بمقوماته ومتطلباته على سلوكنا وسلوك غيرنا؟

وفيما يخصّ وجودنا في العالم السياسي الدولي المعقد المتشابك: ما هي الأهداف والقضايا التي على أساس منها نحدد مواقفنا من الآخرين ونقيم علاقات أو نجذم علاقات بهم، وننشد صداقتهم أو ننفر لدرء أخطار عداوتهم؟

هل نملك أجوبة محددة متكاملة على هذه الاسئلة المؤرقة؟ أم ترانا نخبط عشواء في متاهات قد نعي وقد لا نعي أنها متاهات، ونضرب على غير ما هدى في دروب نظن أننا نخطو فيها على هدى، لشدة ما اختلطت علينا الأمور وأشكلت علينا الحقائق، ولأننا فقدنا حتى نعمة إدراك أننا أضعنا الطريق ولم نعد نميز معالم المسار؟

إن اجابتي الشخصية على هذا السؤال لتميل الى الاحتمال الثاني: وهو الذي يبدأ بعد «أم ترانا». فانني لأرانا سادرين في مفازات نتخبط فيها ونخبط خبط إبل عمياء في برار صخرية موحشات. واذا كان ذلك يبدو لأحد ضلالاً وإغراقاً في التشاؤم والندب فليتكرم بتقديم الأجوبة التي يراها أكثر صواباً وأبلغ تفاؤلاً وأشد نأياً عن التفجع، وإني له سأكون من الشاكرين - لكن بشرط واحد لن أتخلى عنه: أن تكون الأجوبة مقنعة، عقلانية، مدعومة بالحجج والحقائق البينات، وألا تكون سلسلة من الخطابيات العقائدية (الايديولوجية)، والحماسيات العنترية، والتبجحات الشوفينية الفارغة - باسم القومية او باسم الدين او باسم الماضي التليد المجيد - مما أغرقتنا في خضمه الانظمة العربية المتجبرة الجوفاء، وأبطال العقائديات البهاليل، وعساكر السلطة المرسلون دائماً، المنقذون دائماً، الهداة المهديون دائماً والذين لم يقودونا إلا الى مزيد من الكوارث والفجائع والانهيارات دائماً، والذين استغلوا دائماً شوق الشعب الى الثورة ليصنعوا لا عصر الثورة بل عصور الثروة لهم ولأزلامهم وأجهزة أمنهم التي افرغت - كما أفرغوا هم - اللغة من دلالاتها فغدت اجهزة رعب لا أمن، وإرهاب لا طمأنينة، وتخريب لا تنظيم، وعلى ألا تكون الأجوبة مسبوكة بلغة السلاطين وأمراء المؤمنين الذين نهبوا الدين وأفرغوه من كل معنى نبيل، وحشوه بكل هجين مشين، وحولوه مطية لتبرير نهبهم لثروات الوطن، وتطويبه مزرعة حلوباً لهم ولنسلهم الى نهاية الزمن، ولتسويغ اغراقهم في الحرير والدمقس والذهب والألماس وما شاء ربك ورب الجن والناس من ابتكارات الترف الشيطانية، ووسائل المجون الخرافية، التي ابتدعتها من أجل فسقهم جهابذة التقدم الحضاري والتقنوي (التكنولوجي) في العالم الغربي، وهي تستثمر شرههم المخيف للفجور والتنعم والترف لتبقيهم تابعين مرتبطين بعجلات انتاجها الدائرات تحيك لهم شراك الأبهة وتسربلهم بنعمها الباهرة.

٠٧٠

بلى، لئن كان لدى أحدكم ما يجيب به بعيداً عن لغة معاقل الفسق والبطر والبهتان هذه، والانتهاك والاغتصاب والارهاب تلك، وكانت أجوبته اكثر مدعاة للتفاؤل والثقة بالحاضر واليقين بالمستقبل، إني سأكون قلباً هوفاً، ونفساً مصغية، وروحاً تدين له بالشكر والعرفان وتسبح للآلهة التي منحته نعمة اليقين، وجمال الرؤية، وحكمة النفاذ الى ما يعجز بصري وبصيرتي الكليلان عن النفاذ اليه. وإني لمشوق، وإن انتظاري لعلى أحر من جمر الحريق الذي يعصف هذه اللحظة بالعروق ويلتهم مجاهل الحنايا.

فهلا جدتم، وهلا أخذت بقلوبكم الرأفة بعارف بائس، أيها العارفون الكاشفون الموقنون المبشرون؟

أحياناً أتساءل بحرقة ابراهيم الذي سأل من أجل أن يطمئن قلبه: هل هناك معنى حقيقي لاستخدامي لصيغة الجمع «نحن» بكل ما نجسده من وحدة المتكلم الجمع، أم ترى ذلك من تناقضاتي التي أعجز عن تجاوزها؟ □

اكسفورد ١٠ - ٨ - ١٩٩١.

تحول النفط الى عامل مناهض للوحدة

نهضة الشعر في السودان

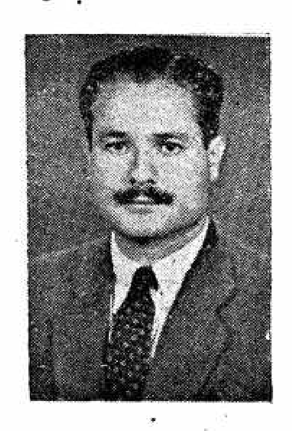
بقلم احسان عباس

في سنة ١٩٢٤ صدر كتاب شعراء السودان * يضم بين دفتيه مختارات من الشعر لسبعة وثلاثين شاعراً ، وبعد فترة قصيرة من صدوره واجهه النقاد بعاصفة قوية من النقد وقالوا نحن نرضى بهذا الشعر ليصور مرحلة في تاريخنا الادبي ولكنا نعتقد ان الادب السوداني يجب ان يتجه في غير هذه الطريق ، اما ان يظل الشعر قاصراً على الشكل القديم للقصيدة من ابتداء بالنسيب وحسن مطلع ومقطع ، او ان يبقى متوفراً على المدائح النبوية ومدح العظماء من الاحياء والاموات ، وشكوى الدهر ، والفخر بالسيف والرمح والقلم ، فذلك ما لا نرضاه .

وكانت هذه العاصفة الجديدة هي النذير الاول بالانحراف في اتجاه الشعر السوداني عن الطريق المعبدة التي مهدها له بعض قدامى الاساتذة المصريين في المدارس السودانية وجعلوا القدرة على النظم مقياساً للجودة . وكان الاتصال بأدب جديد في مصر وبالاداب الاجنبية مترجمة او في لغاتها الاصلية هو الشرارة الاولى التي نبهت الوعي عند المثقفين بكلية غوردون التذكارية والمعهد العلمي بام درمان (وهما اكبر مركزين للثقافة في السودان) الى ما كان يعانيه الادب السوداني حينئذ من تزمت في الشكل وتقليد في الموضوع . ويصور التيجاني — وهو احد المهديين — تأثره بالاداب الوافدة في قوله : « ولئن لم نكن في قليل او كثير من لغات الغرب فانما حذقناه بالواسطة من ادبه ولقناه بالدليل من اسباب الترجمة ووسائل التعريب لجدير ان يلقي علينا ظلالا من وحي باريس والهام لندن (مجلة الفجر ص ٢٤٧) . واسرف الشباب في تقبل الادب الوارد من مصر خاصة واولوه كل عنايتهم « وكانوا يقرأونه في خشوع ويتلقون الوحي عنه ويحسبون كل ما يكتب في مصر خلواً من العيب لا يعتوره نقص او قصور حتى اتهموا بفقدان ملكة النقد » (الفجر ص ١٠٤٢) . ومن ثم كان الادب المهجري — مثلا — اضعف اثراً من الادب المصري لان بعض المتأدبين كانوا يشعرون — كما شعر التيجاني — بان الادب المهجري والشامي عامة ادب كنيسة يتحرق على مجامره الشعراء والكتاب ، وفيه اثر للمسيحية وفيه افراط في التصور — بوحي جبران — حتى ما تكاد تتبين معه الا متعة الخيال (الفجر ص ٢٤٧)

واخذت بوادر الاتجاه الجديد تتمثل في التيجاني والمدرسة التي التفت من حوله معجبة بطريقته آخذة باسبابها وكان من افرادها البارزين عبد القادر ابراهيم ومحمد السيد حمد ، وبعد قليل من الزمن قيض لهذا الاتجاه ان يقوى ويشتد حين وجد مجال التعبير عنه بانشاء مجلة النهضة (١٩٣١) ومن بعدها مجلة الفجر (١٩٣٤) واصبحت هاتان المجلتان مجلى للثورة الجديدة ولساناً ناطقاً بها . وهنا سار النقد والانتاج الادبي جنباً الى جنب وكان في مقدمة النقاد الموجهين صاحب الفجر عرفات محمد عبدالله ، ومحمد احمد المحجوب ، ومحمد عشري الصديق ، كما كان من ابرز الشعراء المجددين : يوسف مصطفى التني ، والمحجوب ، وخلف الله خالد ، وعرضي محمد خير (ميان) . ونستطيع

الاستاذ احسان عباس



* أتقدم بالشكر للشعراء الذين أطلعوني على مسوداتهم ، وللأصدقاء الذين قدموا الي العون الصحيح في اعداد هذا المقال وأخص بالشكر صديقي الشاعر سعد الدين فوزي لمراجعته هذا المقال ولما أبداه من ملاحظات قيمة

ان نسمي هذا الاتجاه الجديد بالحركة الرومانطيقية في الادب السوداني ، اذ مهما يختلف النقاد في مدلول هذا الاصطلاح فانهم لا يختلفون في ان الرومانطيقية ثورة على ما استقر من اوضاع في الادب والحياة ، وقد كانت هذه الحركة كذلك — ثورة لا على الادب التقليدي فحسب بل على كثير من الاوضاع الاجتماعية في مجتمع السودان، وتضافر النقد والشعر على تأييد هذه الثورة

اما النقد فقد تناول في الناحية الأدبية دراسة كثير من المسائل كالطرق التي ينهض بهـــا الادب والفرق بين الذاتية والموضوعية والتقليد والابتكار (مجلة النهضـــه عدد ٣ – ٦) وألح المحجوب على فكرة الوصل بين الادب والحياة في كثير من مقالاته واكد ان الادب الذي يقوم على التجربة الصادقة يجيء أدباً خاوياً فارغاً،وانتقد الاسراف في الاعتماد على الادب الغربي شكلاً وروحاً،ودعا الى دراسة علم الاجتماع وعلم النفس. وتناول النقاد مسألة الادب القومي فنادوا بضرورة الاقبال عليه وحددوا طبيعته واصوله فقال عشرى الصديق في بعض ما كتب « الادباء الطامحون الى احياء الآداب القومية سواء كانوا في مصر او في السودان او في بلد آخر من بلدان الشرق الناهض يخلق بهم ان يتعمقوا في حياة الاوساط الاجتماعية كلها وان يحيطوا بأفكارها وامزجتها ويألفوا امثلتها العليا وامثلتهـــا السفلى وخرافاتها واساطيرها وقصصها واشعارها » . وهكذا قرن النقـــاد بين الادب القومي وفكرة التجربة التي تصل الادب بالحياة .

وتصدى النقد ايضاً للنواحي الاجتماعية فنادى النقاد بضرورة تعليم المرأة، وتحرير السوداني من الشعور بالنقص إزاء الجاليات الأجنبية ، ورفع الذوق العام في الجماعة ، ودعوا في شيء من الحذر الى مبدأ « السودان للسودانيين » واستطاعت مجلة الفجر ان تثير مسألة العلاقة بين الثقافتين السودانية والمصرية وقام الاستاذ المحجوب بسند مبدأ الفصل بينهما في المناظرات والمقالات مستوحياً غايته من حقيقة الدعوة الى القومية والادب القومي، وظهر بجلاء ان الادب الجديد يراد له ان يعيش في ظل « القومية والكينونة الذاتية » .

وتميزت هذه الحركة الجديدة بان كثيراً من أربابها كانوا ناقـــدين متفننين معاً ومن ثم نجد لكل من التني والمحجوب وعشرى الصديق وغيرهم آراء وتخطيطات ودراسات في كثير من النواحي الفنية الى جانب ما ينشرون من شعر ولم يحاول هؤلاء النقاد ان يضعوا لغيرهم قواعد عامة فحسب . بل توسموا هم انفسهم هذه القواعد وحاولوا ان يطبقوها على انتاجهم وعلى من يدرسونه من الادباء ، واخذ القارىء السوداني يقرأ نقداً لشعر المازني ، والملاح التائه ، وشيطان العقاد ، وابي القاسم الشابي ، وغيرهم بأقلام نقاد سودانيين حاولوا ان يتجنبوا في احكامهم الوقوف عند مبدأي التقريظ والذم واختاروا مثالية الناقد الذي لا يحابي احداً على حساب المقاييس الفنية .

ولكن هؤلاء النقاد مسؤولون في النهاية عن شيء من النكسة التي اصيب بها واقع الشعر لانهم لم يكفوا عن الاعتقاد بان « الادب الخالص والفن لا يغنيان كثيراً في بلد يحتـــاج الى الاصلاح في كل ميادين الحياة » (موت دنيا ص ١٤٢)، ولأنهم اعتقدوا ايضاً ان الحياة السودانية ليس فيها مـا يثير التجربة المنتجة لسيطرة الملل على نواحيها ، من ذلك قول الاستاذ المحجوب في مقاله الادب والحياة (الفجر ص ١٤٥) « وحياتنا حيـاة كفاف في الغذاء وفي الاجتماع وفي التعليم وأحلامنـــا احلام الاطفال لا تتعدى ذاتية الفرد ، والشعب لا يقبل النصح والفرد لا يقبل الآراء المخالفة لآرائه والكاتب الذي يحاول معالجة تلك الحياة لا يجد من قرائه صدراً رحباً » . واخذ اليأس يقوى في نفوس القائمين بالحركة لانهم حسبوا الطفرة شيئاً ممكناً فباعدوا الشقة بين الواقع الاجتماعي والمثال الجديد الذي رسموه لحياة امتهم وأدبها ، وكان يزيدهم يأساً كثرة ما يلاقونه من صعاب حتى قام بعض الناس يدعو الى التخلي عن عملية النقد كلها ليثمر الادب ثمراته بعيداً عن عنف الناقد الذي لا يرحم ، وضـاق بعض المتفننين انفسهم بالناقدين ورأوا في الفن سمـاء لا يمكن ان تتدنى الى ارض الناقد، من ذلك قول التيجاني « ولقد تدهشك حيرة النقاد وجمودهم امام أرق المعاني واعذب الالفاظ وتساؤلهم في خبث عما تعنيه هذه الكلمات ... وهم بذلك انما يدللون على جدب ذوقهم الشعري وأنهم اغلظ احساساً وأجف عاطفة وابلد شعوراً من ان تلامس هذه التعابير ارواحهم في رفق ولين » . (الفجر ٤٩٧) .

ولقيت هذه الحركة من المقاومة العنيفة ما لقيته حركة التجديد في مصر من ثورة المحافظين . وكانت المدرسة الشعرية المحافظة قد تخلصت من بعض عيوب الماضي والتزمت جانب البيان القوي الناصع على يد الشيخ البنا والعباسي واحمد محمد صالح وعبدالله عبد الرحمن،فاشتركت مع اهل الدعوة الجديدة

في صراع حاد ، وجعلت الشعر نفسه ميداناً لهذا الصراع فظهر في شعر الشيخ عبدالله عبد الرحمن ومحمد سعيد العباسي نفور واضح من القومية والادب القومي . وقد خيل للمحافظين ان في الحركة الجديدة قتلا للغة الفصحى وتفكيكاً لعرى الرابطة الاسلامية او الرابطة بين مصر والسودان فجاهروها بالعداء حتى ليقول صاحب ديوان الفجر الصادق :

ونبتت في السودان قوماً تآمروا ... على اللغة الفصحى أساءوا وأجرموا
وبالادب القومي قالوا سفاهة ... وما لمحوا حقاً ولكن توهموا
ألا نحن عرب قبل ان لعبت بنا ... صروف الليالي والجهول الغشمشم

وعاب المحافظون صياغة الشعر الجديد فسموا رقتها تخنثاً ، واتهموا الشباب بتقليد الغرب وثار بعضهم على الدعوة الى تعليم المرأة وسفورها .

ولكن الشعراء الشباب كانوا متحمسين لحركة التجديد على اختلاف بيئاتهم الثقافية حتى ان شعراء المعهد العلمي — وهم الذين يمثلون الثقافة الدينية — كانوا في طليعة الداعين اليها . من ذلك قول عبد الوهاب القاضي في قصيدته « القديم والحديث »

لا تلوموا النشء في خطته ... واعذروه ان أبى هذا الجمود
أرأيتم لو أطعنا قولكم ... ثم رحنا في سبات وهجود
وتركنا كل أسباب العلا ... وتمسكنا بأهداب الجمود

ويبارك التيجاني الادب القومي ويقول في وصفه :

أدب مطلق الأعنة يمشي ... في صميم الحياة حراً طليقاً
يلمس النفس في هدوء ويشتق الى القلب في احتدام طريقا

غير ان مدرسة المحافظين كانت راسخة الاصول فلم تستطع الحركة الجديدة ان تقضي عليها فظل أدبها يمثل جانباً واسعاً من المبادىء والمثل العليا الراسخة في حياة المجتمع . ويمتاز شعراء هذه المدرسة بالقوة في التعبير واجادة السبك وبالاطلاع اللغوي الواسع ولكن المدح لا يزال هو موضوعهم المحبب ، وكثيراً ما يبدأون شعرهم بالغزل ، ويسخرون القصيدة لموضوعات كثيرة ، ويردد العباسي في شعره بعض الاعلام التي يدور حولها الوجد الصوفي كسلع وحاجر والعقيق ، ويستمد عبدالله عبد الرحمن من المدرسة القديمة كل طابعها فشعره تاريخ لاكثر الحفلات الرسمية التي اقيمت بين ١٩٢٧ — ١٩٤٦ كحفلات الهجرة في محرم والاحتفال السنوي بكلية غوردون . ومن الانصاف ان نقول انه سجل في شعره لمحات من حركات الاصلاح في البلاد كتأسيس المدارس ومشروع القرش ؛ وتحدث عن الاماني القومية المعقودة بمؤتمر الخريجين ،

ويدور اكثر ما تبقى من شعره حول الوافدين الرسميين وغير الرسميين من رجالات مصر . وهو يشارك العباسي شعوره بفضل مصر غير انه اوسع آمالا من صديقه لأنه عميق الايمان بالوحدة الاسلامية او بوحدة عربية حنيفية كما في قوله :

وليس سوى الاسلام من وطن لنا ... ولا غير أهليه أعد صحابا
كفى بقبيل الله جنساً ومذهباً ... وبالله رباً والكتاب كتابا

وعلى الرغم من صلابة هذه المدرسة في محافظتها ، فان حركة التجديد أثرت في شكلها لا في روحها . ومن يقرأ الشرح على ديوان العباسي يحس كيف يحاول هذا الشاعر ان يتبرأ من فطنة البدء بالغزل — احياناً — فيقول ان غزله رمزي يوجهه الى عتاب انجلترا الحاكمة . ويضفي على المبهمات من اعلام الاماكن معاني مستمدة من احداث السودان واشخاصه . وقد تغنى العباسي على طريقته الشكلية بكثير من نواحي الطبيعة السودانية وعظمة التاريخ المتصل بوطنه . ويحاول الشيخ عبدالله عبد الرحمن ان يستكثر من الاسماء الاجنبية في شعره ويصف نفسه بالواقعية ويقول : اننا عفنا مقامنا « على هامش الكتب المؤكلة الجلد » .

اما المجددون انفسهم فقد اوقعتهم ثورتهم المثالية في شيء من التناقض ذلك انهم دعوا الى التجربة واستكشاف المجتمع وتفهم نفسياته ومثله العليا قبل ان يتم لهم التنفس من قيود المجتمع والاستسلام الى عالمهم الجديد — المنعزل — المسحور بالحب والعطر والحسن والخمر . ومع ذلك فانهم استجابوا الى داعي الدعوة الجديدة وتلمسوا اليها اقرب الطرق التي يطل عليها عالمهم ، فتغنوا بجمال الطبيعة السودانية ، والتفتوا احياناً الى شيء من التاريخ الوطني كما فعل خلف الله خالد (خلف) في قصيدة « جبل سرغام » حيث يستثير ذكريات البطولة المتمثلة في معركة ام درمان . وكاد الشعر يخضع للعصبية الاقليمية في مظاهر كثيرة حتى ان الشاعر يحس بما في الاقاليم الاخرى من جمال وسحر ولكنه يصارحك بانه لا بد من الاخلاص . لطبيعة بلاده أولا كقول المحجوب في قصيدة « السودان الشاعر » :

النازلون ضفاف النيل نغبطهم ... والصاعدين جبال الارز واحربي
الله يعلم كم في الثغر من مرح ... وكم بسفحك يا لبنان من عجب
وكم بقلبي من حب وعاطفة ... نحو الشآم وذاك الساحل اللجب
لكن حباً لهذا القطر يدنيني ... الى الخيام بأرض واصات سبي

واتخذ بعضهم القصة الشعرية مجالا للتحدث عن بعض المشكلات

الاجتماعية وكانت اكثر هذه القصص ترمي الى اظهار الظلم الفادح الذي تعانيه المرأة : فصور التيجاني في قصيدة « القمر المجنون » امرأة جنت لانها زوجت بأمر اهلها بمن لا تحبه . وفي قصيدة « غرام الشيوخ » لحاف ، قصة الفتاة التي زفت الى رجل هرم . وعند المحجوب ثورة خلقية في قصيدة « ضحية الحسن » على رجل غادر خدع امرأة عن نفسها كما صدر في قصيدة « آمنة » فتاة اخلصت الحب لفتى ضعيف الارادة تحكمت فيه امه وصرفته عن حبيبته زاعمة ان امها لم تكن على خلق رضي.

غير ان هؤلاء الشعراء كانوا اكثر اخلاصاً لفرديتهم . ولما كان كثير منهم يمثل النشأة الريفية ظهرت في اشعارهم عاطفة الحنين الى الريف ، وذلك لاصطدامهم في المدينة بنوع من الحياة المعقدة ، فتذكروا حياة البساطة وعهود الطفولة وكان ذلك اقراراً منهم بالتوجه الى عزلة حقيقية وباخفاق في مواجهة المجتمع الذي يريدون ان يوسعوا فيه حدود التجربة .

ولكن المدنية لونت شعرهم بلون قوي وخاصة حين عقد الشعر اقوى الصلات بينه وبين الجمال الاجنبي ، وهذا النوع من الجمال في السودان وفي مدنه على وجه الخصوص قسمان : قسم مستقر تمثله الجاليات الاجنبية وقسم منه وافد طارىء يعيش في المجتمع اشهراً معدودات وتمثله الفرق الراقصة التي تهبط هذا البلد فتعرض الفن والمتعة — هذا الجمال الغريب — الى جانب الذكريات المستمدة من الريف — هو الذي ألهم التيجاني والمحجوب وميان كثيراً من الشعر ووصل حياتهم بذكريات كثيرة فرد التيجاني الى صوفية مبهمة وجعل المحجوب يعتنق فلسفة قائمة على اقتران الجمال بالخلق ، وهام ميان في دنيا بوهيمية عارمة حتى لقبه اصحابه بالشاعر الرجيم .

وقد تفاوت هؤلاء الشعراء في القدرة لا في المذهب والاتجاه : فأما الاستاذ يوسف التني فأكثرهم محافظة على الشكل القديم واحتفالا بقوة السبك واما الاستاذ المحجوب فمن اغناهم تجربة وهو على شدة صلته بالادب الغربي يحاول ان يحتفظ بالأصالة وليس عنده استجلاب لساعات الوحي لانه يترك القصيدة تنضج بنفسها وتجيء في اوانها ، ومن ثم نجا من الخضوع للمناسبات في الشعر على كثرة مشاركاته في النواحي الاجتماعية والسياسية . ويمتاز ميان بخصب في العاطفة وبرقة غير مصطنعة وهو من اصدق هؤلاء الشعراء تمثيلا لهذه الفترة واقربهم شكلا الى الشعر المهجري وادقهم تعبيراً عن خلجات نفسه مع قسط وافر من الوضوح في الفكرة والسلامة في العبارة . امـا التيجاني فقد ارتفع بين معاصريه بفلسفته في الحياة وبالتعبير عن صوفية شعرية وحيرة فلسفية وهو كثير التغني بجمال الطبيعة السودانية في مظاهرها المتعددة ويشيع في بعض غزله ذلك الاتجاه القديم الى التغزل بالمذكر . وقد درس الاستاذ عبد المجيد عابدين ناحية الجمال في شعره ودل على النواحي الفنية التي امتاز بها وأشار الى ما يكتنف شعره من غموض وابهام وهي حقيقة ووجه بها التيجاني في حياته فكتب على اثر ذلك مقالا يتهكم فيه بالنقاد ويدافع عن الغموض في الشعر ويثني على الشاعر علي محمود طه لسموه في هذه الناحية . ولعل من اسباب الغموض عند التيجاني محاولته تحليل الاجزاء الصغيرة في المعنى العام ، والاحالة المفرطة في تصور النواحي المعنوية ، ويستمد التيجاني الفاظه من معجم خصب غير انه شديد التصرف بالمجازات ، هجام الخاطر في استعمال الالفاظ .

هؤلاء بعض من قاموا بنهضة الشعر السوداني الحديث من حيث الفكرة والتطبيق (ومجال المقال يضيق عن الاسهاب) متخذين مجلة الفجر معرضاً لانتاجهم الفكري والفني غير ان العمر لم يطل بهذه المجلة فقد توفي منشئها الاول ، وحاول اصدقاؤه بعده ان يحفظوا لها الحياة فلم يتيسر لهم ذلك الا فترة قصيرة من الزمن وعادت الجهود الأدبية تطوى في مسوداتها ، وأخذ الركود الظاهري يسيطر على السوق الأدبية ، وجاءت الحرب العالمية الثانية وليس في البلاد مجلة أدبية واحدة ، فأخذت بعض الصحف (كجريدة النيل) تخصص صفحتها الرابعة للاداب والعلوم والفنون . وتركزت الاماني القومية حول مؤتمر الخريجين الذي اخذ ينظم مهرجانات سنوية تلقى فيها القصائد والمقالات والبحوث ، واستحدثت هيئة الاذاعة البريطانية فكرة المباريات الشعرية في البلاد العربية فشارك الشعراء السودانيون في هذا النشاط ايضاً . وكان من اثر سني الحرب ان اتجه الشعراء الى القومية الممثلة في المؤتمر فتحققت الدعوة التي بدأها مؤسسو المدرسة الرومانطيقية وان ضاق افقها كثيراً حتى اصبح الشعر القومي يعني ما يدور حول فكرة الوطنية وكان محور الشعر ذلك الرمز الوطني المتمثل حينئذ في قوة دفاع السودان وحول هذا الرمز التقى الشعر بالازجال الشعبية واتحدت طريق الفنين ردحاً من الزمن . وعن طريق الحرب زاد اتصال السودان بالخارج وتبع ذلك مظاهر مستحدثة في

موضوعات الشعر فنما على يد الشعراء أدب حربي يستنكر طغيان الانسان وميله الى الدمار والتخريب . ومن الطريف ان الشعراء الشباب الذين تأثروا بعلي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل وبكتاب الرسالة وشعرائها اجمالا — لموا في ايديهم جميع الخيوط التي كانت موزعة بين مدرسة المحافظين وشعراء النهضة الرومانطيقية وأشير من بينهم الى الشعراء محمد عثمان عبد الرحيم وسعد الدين فوزي ومهدي الامين فقد تغنوا بالنزعة الاسلامية فلم ينسوا فكرة الصداقة مع مصر وان وضعوها في قالب جديد يمثله قول عبد الرحيم

احبك يا مصر حبا يشيد	بحق الجوار وفضل الادب
وأدعو الى مبدأ الاتحـاد	على شرط ألا نكون الذنب

وعبروا عن الشعور بالقومية السودانية، وجمعوا بين الحديث عن الديموقراطية ومجد الاسلام في حطين والاندلس والوحدة في جامعة عربية، وعالجوا مشكلة الزواج وتعليم المرأة ومزجوا كل ذلك بالشعر الذاتي التصويري . فامتاز الشاعر سعد الدين فوزي في هذا النوع الاخير وسيطرت على شعره غنائية عذبة تأثر فيها المهندس الى حد ما . ولصلته الوثيقة بالادب الغربي جدد أحياناً في الطريقة فعرض في مسرحية قصيرة عنوانها « الهارب » فكرة التصارع بين حياة المتعة والواجب الوطني . وتحتل الحرب صفحـــات كثيرة من ديوانه كما نلحظ عنده اصطدامه بحياة المدينة وتغنيه بالكوخ وحياة البساطة .

وبعد الحرب انسرب الشعر في اتجاهين متباعدين : اما في الاول فسارت مدرسة البعث الرومانطيقي في طريقها فبلغت مرحلة قريبة من النهائية في شعر حسن عزت صاحب ديوان دموع واشواق . وفي الثاني اتجه الشعر اتجاهاً جماعياً لأن الحرب تمخضت عن ظهور الطبقات الكادحة في نقابات واتحاد . وكثرت الاحزاب المنشقة عن المؤتمر وانتقل الصراع الى نواحي جديدة في الحياة . وبينا يعيد حسن عزت نغمات التيجاني طليعة الوثبة الرومانطيقية نرى في شعر جعفر حامد البشير وشباب آخرين ، اضطلاعاً بالثورة على الاوضاع الاجتماعية السيئـــة ومناصرة للطبقات العاملة وهكذا اخذت تتبلور اصول مدرسة يحمل الشعر فيها رسالة من نوع جديد . وشعر جعفر احد القـائمين بهذه المدرسة يتدفق ثورة وعنفاً ولا تزال الثورة على « الخائن » في شعره اقوى من الثورة على العدو شأن كثير من الشعر السوداني الحديث . وهو يعيش في احداث وطنه يوماً بعد يوم وربما أشفق عليه الناقد من مستقبل يطوي اكثر ما يقوله لان هذه الحوادث العابرة لا تكفل الخلود للشعر وخاصة أن جعفراً يعالج الحادثة الجزئية معالجة جزئية ايضاً . غير ان مما يميزه تلك النظرة التفاؤلية التي تنساب في شعره بقوة كما في قوله:

الناصب المغرور	قد يتشدد
والسافل المأجور	قد يتودد
والخائف المذعور	قد يتردد
مهما يكن فلنا الغد	

وليس بين الشعراء المعاصرين من هو كجعفر في سرعة التقاطه لومضات الحرية بين الشعوب المغلوبة ، وومضات التوثب التي ينبض بها قلب السودان . فمن الاول تحية لايران في جهادها ومن الثاني فرحته النشوى بنهضة المرأة السودانية التي يحييها بشعر لعله من اصدق ما يجيش به صدره :

أهي الفتـاة اليوم في السودان	تـبرز للكفـاح
إن كان ذاك إذن فقـد	طلعت تباشير الصباح
وإذن فيـا بشراك يا	وطني لقد ريش الجناح

ولعل جعفر لو بنى شعره على الاوزان القصيرة الملتهبة لسلم من اضطرارات كثيرة فشعره في الاوزان المتثاقلة متثاقل متعثر بالالفاظ والتعابير المقتسرة ومع ذلك فما يزال امـــام الشاعر الشاب فسحة مديدة — ان شاء الله — ولعله ان يبني شعره على فلسفة واضحة في واقعيتها وشمولها فانه اليوم اشد الشعراء صلة بواقع وطنه واكثرهم تعبيراً عن متطلباته العامة صح له ان يستغل الحوادث الجزئية لابداع ادب انساني عميق لا يخفت صوته اذا تجاوز حدود السودان او تجاوز حدود العام الراهن الى عام جديد .

ولا تزال المذاهب الثلاثة المتمثلة في المحافظين والرومانطيقيين والداعين الى الادب الجماعي تعيش متجاورة في السودان ولكن الركود يلفها جميعاً في قتامه لأن المجـــالات التي تحقق ظهور النشاط الادبي ما تزال مغلقة ولم يبق من مظاهر الحياة الادبية الا المهرجانات السنوية وبعض محاضرات في النوادي الثقافية وصفحات من ادب الشعب تعدها جريدة « الصراحة » بين حين وآخر مستهينة باعباء كثيرة . وربما كان تفتح الحياة في السودان الحديث عن مظاهر كثيرة من النهوض والوعي داعياً الى خلق مجالات جديدة يتسع فيهـــا تأثير الادب بحيث يصبح زاداً ضرورياً في حياه الجماهير .

كلية الخرطوم الجامعية — احسان عباس

لبنان
الآداب
العدد رقم 4
1 أبريل 1955

لم أفهم لأن العالم عودنا الدقة العلمية في نقده ..

ثم لا أوافقه في قوله« إن شطر البيت « ولست أملك ما أريد » للشاعر محي الدين فارس هو تعديل لبيت قديم للشاعر « محمود ابو الوفا » .

فلم يعد النقد في ايامنا عزلا لخلية أو نسيج من الجسم ثم مقارنته ببيت لشاعر هنا او شاعر هناك .. وأظن ان الدافع الذي دفع الاستاذ العالم إلى ذكر اسم الشاعر محمود ابو الوفا بجانب شاعر لامع كالاستاذ محي الدين فارس هو محاولته إحياء التراث الشعري وتذكيرنا بالشعراء المغمورين الذين طواهم النسيان سواء كانوا احياء او موتى . ومرة اخرى لا أرى ان « ولست املك ما أريد » كما قال الاستاذ العالم « لا يتفق إطلاقاً مع الحركة الداخلية لتفتح البرعم النفسي للقصيدة » فقد كانت سيمفونية « بيتهوفن » – وقد كان لي شرف سماعها مع الاستاذ محي – تصور لنا صراعاً فردياً للسمو والتخلص من ادران الارض .. وكانت في الموسيقى وثبات إلى أعلى ثم جذبات كأنما هي جذبات الارض وكان شاعرنا – مع بيتهوفن – يحاول الصعود إلى قمم كثيرة نحب ان نصعدها صعوداً جماعياً .. فتشده الظروف المحيطة بنا فيردد « لست املك ما اريد » وتنبعث أصداء لهذه الكلمة « وإننا معاً نستطيع أن نملك ما نريد » . وإنني في كلمتي لا اقف من الجانب المواجه للاستاذ العالم.. فنحن شعراء الواقعية – سواء منا الذين ينشرون أو الذين لا ينشرون – نرى في الأستاذ العالم أخاً كبيراً يدعم جماعتنا بانسانيته وثقافته وإخلاصه لقضية القلم والفكر والحرية ..

القاهرة

ابراهيم شعراوي

من اسرة الفن الحديث

***

الشعر الأرض ...

ليس ما أوجهه الى السيد العالم في هذه الأسطر القليلة – التي لا أحب ان تشغل أكثر من الحيّز الذي يستحقه رد على نقد من مجلتنا ، وكل حيّز فيها له قيمته – رداً بالمعنى الصحيح . فليس في نقد السيد العالم لمقالي عن « الشعر الارض » ما يدعى نقداً ، إلا هذه الحفنة من الأحكام السريعة ، التي تنحدر من سوء الفهم الى حد الاهانة احياناً .

كنت اود منه لو دعم كل حكم من احكامه ببرهان واضح. فلا يجتزيء المقال في بعض جمل منه ، تفرز عنه فرزاً معتبطاً عشوائياً. فكيف يكون المقال دعوة الى مباشرة تجربة الانسان الواقعي ، ومع ذلك فهو تجربة مطلقة منفصلة – على حسب تعبير الناقد ؟ –

ومن المؤسف حقاً أن يفهم الناقد عكس ما يراد من المقال تماماً . فاذا كان إدراكه العميق له قد انبأه انني اتحدث عن انسان خرافي ، بينما يمكن لكل متفحص لكلامي ان يعلم انني احارب مثل هذا الانسان وخاصة في موضوع الشاعر ، فلا بأس بعد هذا من أن يكيل الموضوع ما شاءت له الفاظ لا تعرف ما تريد غير الحط من كرامة الفكر ، وكل محاولة لتعميق الادب .

وكأنه وقد أمسك ببعض الالفاظ كالحدس والمسؤولية والحرية ، أمسك حقاً بعنق المقال وازمه حتفه ، فليس فيه جديد . لأن هنا كروتشه والوجودية في افكار ضعيفة غير واضحة !.

إن ثقافة الناقد يبدو انها لم تقل له أن كلمة « الحدس » ليست ملكاً لكروتشه وحده . وهل نسي الحدوس الحسية عند (كانت) . وحدس الحياة عند برغسون . وهل يجهل أن هذه اللفظة كلمة عادية في القاموس الفلسفي والنفسي والأدبي التحليلي ، وأنها ملك لحاجة القلم والتعبير ، وانها قادرة دائماً على استيعاب معان جديدة وأبعاد فكرية خاصة ؟

ثم ما الضرر من أن نورد في مثل هذا المقال الذي يعالج التزام الشاعر والأديب آراء أهم المدارس المعاصرة اليوم التي تتعرض لهذا الموضوع الهام كالوجودية مثلاً ؟

ثم هل قلت أنا ان الشعر الحقيقي لم يوجد بعد بيننا القصة وجدت ؟ عد الى المقال يا سيدي تر أنني نوهت بمشكلة الشعر وتأخره عن مجاراة القصة في الادب العالمي وفي ادبنا الحديث نحن اليوم . ولا يناقش مطلع في مثل هذه البديهية .

وكلمتي الأخيرة اوجهها الى (الآداب) ذاتها .

الحق أن هناك مجالاً كبيراً لمناقشة مشروعية هذا الباب « قرأت العدد الماضي » . فأولاً : كل عدد يحوي الشعر بأنواعه والقصة والفكر . ولا بد أن يكون الناقد مختصاً أو متذوقاً لواحد منها وليس لجميعها دفعة واحدة.

ثانياً : إن متابعتي لقراءة هذا الباب أشعرتني دائماً بالموقف المصطنع الذي يلزم به الناقد الزاماً خارجياً دون مبادهة شخصية منه . والمبادهة لا توجد إلا تلقاء موضوع أو نوع من الموضوعات .

ثالثاً : ونتيجة ذلك يكون التسرع والاعتباط والتشويه في الدراسة، التي ليست دراسة – لانه لم يدلني تاريخ النقد على عبقرية فذة يمكن ان تنقد كل انواع الادب وبهذه السرعة، وبهذه الاحكام – وفي التقدير الشخصي.

رابعاً : لم يأت نقد في هذا الباب في أي من أعداد « الآداب » يحمل طابعاً علمياً .

وذلك لان كرامة العدد كله توزن من وجهة نظر شخصية لا نعرف مقدار تجردها وقدرتها على التفاعل مع هذا الكل من الأدب والفكر .

ووجهة نظري في هذا الباب تقوم على تركه مفتوحاً أمام النقاد دون تعيين . فيكتب أحدهم ما يخص موضوع اهتمامه وعن مبادهة منه لا الزام فيها وبالتالي لا اصطناع وتشويه .

دمشق

مطاع صفدي

***

هذا النقد « الحديث » !!

كنا نأمل أن تحيل مجلة « الآداب » عددها الشعري إلى ناقد من نقاد الشعر المعروفين ليقرأه فيعلق عليه بما ينصف به كل من ساهم في هذا العدد الممتاز . ولكنها ، لسبب ما ، أحالته إلى الأستاذ رئيف خوري ، وهو – في رأيي – ليس من نقاد الشعر البارزين . والأستاذ رئيف خوري اديب كبير وإني به لمن المعجبين . ولكنه كما قال عن نفسه « له في كل عرس قرص -- (أو في كل مأتم ميت كما نقول في العراق) – في النقد الأدبي ، والقصة والمقالة السياسية ، والاجتماعية ، والشعر أيضاً » . فقابليته متوزعة هنا وهناك ، فهو ليس بالناقد المبرز والقصاص المبدع ، ولا الشاعر الكبير.. وإن كان – بمجموعه – أديباً كبيراً. وهو لم يزاول نقد الشعر إلا مزاولة نظرية . وأعني أنه اعطانا مفاهيم ومقاييس في الشعر ، ولكنه لم يطبقها على شعر شاعر بذاته أو شعر جملة من الشعراء . وحاول ان يطبق هذه المقاييس وتلك النظريات على شعر العدد الشعري من الآداب فأخفق . وليعذرني الأستاذ الخوري وليعذرني القراء ايضاً إذا وجدت من المتعذر علي أن أطلق وصف « ناقد للشعر » على من يقرأ قصيدة (الناس في بلادي) للسيد صلاح الدين عبد الصبور فيعجبه منها « انتباهه – أي السيد

عبد الصبور – للأمكانات الكامنة في وزن الرجز التام والمجزوء» ...دون أن يحس بوجود اثني عشر شطراً مختلة الوزن في قصيدة من أربعين شطراً: فقد عطّش السيد عبد الصبور الياء في البيت الأول من قصيدته :

الناس في بلادي جارحون كالصقور .. ثم أعقبه بهذه السلسلة :

(١) وطيبون حين يملكون قبضتي نقود .
(٢) ويطرقون .
(٣) وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين .
(٤) وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع .
(٥) وفي مساء خافت الأصداء جاءه عزريل .
(٦) ومدّ عزريل عصاه .
(٧) وفي الجحيم دحرجت روح فلان .
(٨) ووسدوه في التراب .
(٩) لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن) .
(١٠) من يملكون مثله جلباب كتان قديم .
(١١) ومد للسماء زنده المفتول .

أما عن « انتباه » السيد عبد الصبور للأمكانات الكامنة في وزن الرجز التام منه والمجزوء فالأحرى بالاستاذ الخوري أن يرجع إلى العدد السادس من (الآداب) عام ١٩٥٤ فيقرأ (أحد والحرية والربيع) للزميل الشاعر الاستاذ كاظم جواد و (انشودة المطر) لكاتب هذه السطور ، وكلاهما من وزن الرجز التام والمجزوء مستقلاً خير استقلال !! والأغرب من ذلك أن الاستاذ الخوري لم ينتبه لـ « انتباهنا » !! – أنا والاستاذ كاظم جواد – إلى امكانيات الرجز في العدد الشعري ذاته !!

ولم يلتزم الاستاذ الخوري في نقده لقصائد العدد الشعري نهجاً معيناً من النقد . فهو تارة يهتم بلفظة معينة في قصيدة ما ، تاركاً ما عداها . وهو تارة يهتم بالموضوع وحده فيتهم شاعراً – كالقباني – بـ « الحطة » .. ناسياً انه مكلف بنقد الشعر لا بنقد اشخاص الشعراء . ورأينا الاستاذ الخوري يأخذ على الشاعر الأفريقي المبدع الاستاذ الفيتوري وصفه الحلم بالعاطفي دون أن يأخذ على الآنسة نازك الملائكة وصفها الحليب بـ « الترف » – من رأى حليباً ترفاً أيها الناس !؟ – أو قولها – وهي تخاطب القمر [المفيء] : يا فضة كالضياء لينة !! مفنرة الماء بالماء .. عدا تكرار التشابيه والأخيلة والتنافر في الصورة الشعرية الواحدة . هذا إذا لم نثر على من يحابي شاعرة تعيش في القرن العشرين وتكتب مثل هذا الشعر الذي يــأباه حتى القرن الثامن عشر لنفسه !

وهو يعجب بلفظة « انداح » في قصيدة السيد عبد الحميد عيسى ، بينما يهمل العناصر المهمة ، التي تكون الشعر الحق ، في قصائد عدة لا يمكن لقصيدة السيد عيسى أن تطمع بالوقوف حتى في ظلها . ويبخل على الشاعر القومي المبدع الاستاذ سليمان العيسى بلفظة استاذ او شاعر في حين يسبغهـا على من هم دونه كثيراً . ثم يقول انه لا يجد مبرراً للتكرار الموجود في قصيدة الاستاذ كاظم جواد (الشمس تشرق على المغرب) « يناديك ، يناديك ، يناغيك ، يناغيك » في حين أني اراه موفقاً غاية التوفيق في هذا التكرار الذي كأنه رجع الصدى لعاشقة تنادي حبيبهــا بين التلال وفي الوهاد . وأين النشاز في انتقاله من وزن الهزج إلى الرجز بعد تلك الوقفة – التي تشبه الصمت الموسيقي – التي لا بد ان تعقب هذه الحشرجة«سنقتص، سنقتص ، سنقتص » .

وأخيراً يجيء دوري !! إني على ثقة من ان مــا قرأه الاستاذ رئيف خوري من شعري لا يسمح له بأن يقول « الا أنه حين يحاول النهوض بما يعرف انه الواجب تخونه مقدرته . فيحس قارئه انه قصد الى شيء اروع وأتم مما استطاع إلى تحقيقه سبيلاً ، فقد ترك شيئاً كثيراً وراء ما قاله لم يوفق إلى قوله » . فهل قرأ الاستاذ الخوري « حفار القبور » و « الأسلحــة والأطفال » و « المومس العمياء » و « انشودة المطر » و « المخبر » ؟ وسواها وسواها من القصائد الطويلة والقصيرة ؟ لقد كنت ،إلى وقت قريب، أبرم بنفسي لأني أستفيض في الموضوع الذي أعالجه ، فأقول كل ما عندي. لأن الشاعر الحق هو من يقول خير ما عنده لا كل ما عنده أو كل مـا يمكن ان يقال . ومن هنا اكد كبار النقاد على الضبط Control وعدوا جموح الخيال عيباً. إن الشاعر الحق هو الذي يشعرك بأن لديه اشياء أخرى لم يقلها . وهو لم يقلها لا لأنه « لم يوفق » إلى قولها ، ولكن لانه يعتبرها من نافلة القول . وكيف يستطيع الاستاذ الخوري أن يقول عن مقاطع متناثرة من ملحمة ما زالت قيد الكتابة (رؤيا فوكاي) :« ان الموضوع حتى في هذا المقطع ليتحمل أكثر كثيراً مما اخرج لنا » ؟؟ إنه شيء بدهي أن الموضوع يتحمل اكثر كثيراً مما قلته في هذه المقاطع وإلا لمــا جعلت مأساة هورشيما موضوعاً لملحمــة سوف تستغرق مني سنوات . ولكن : أيعزو الاستاذ رئيف ذلك إلى أني « لم أوفق إلى قول » هــذه الاشياء الكثيرة ؟ وأقولها كرة أخرى أن عيبي هو الاستفاضة لا ترك اشياء كثيرة يمكن ان تقال دون ان أقولها . وكان الواجب يحتم على الاستاذ رئيف خوري أن يعقد مقارنة بين القصائد المنشورة في العدد الشعري ، فيقيم كل قصيدة بالنسبة إلى مفهوم الشعر بأوسع معانيه وبالنسبة الى القصائد الاخرى. هذا هو النقد الصحيح و « القراءة » الصحيحة لا النقد الذي ينال مما هو عظيم ويرفع مما هو صغير ، ولا القراءة التي لا تنتبه إلى اثني عشر بيتاً (غير موزونة) – كما نقول في العراق – في قصيدة واحدة لشاعر يضعه بعض إخواننا المصريين في طليعة الشعراء المجددين !! لقد جنيتم حتى عــلى كلمة « تجديد » !!

وللأستاذ الكبير رئيف الخوري تحياتي وإعجابي .

بغداد **بدر شاكر السياب**

***

رأي في الشعر الملتزم

ثمة ظاهرة تستلفت النظر ، برزت على صفحات « الآداب » بصورة لم تبرز كمثلها على صفحات اي مجلة اخرى في المدة الاخيرة ، واعني بها هذا (التنافر) العميق بين آراء الكتاب والنقاد حول مسألة النماذج الفنية في الادب الملتزم الحديث .

ما السبب ؟.. يقولون اننا على ابواب نهضة ادبية تتيح لهــذا التفاوت والتنافر ان يتسربا الى عالم الآراء . حسناً ، الا انني حقاً الح استبعـاد بعض الكتاب الافاضل « حذر » القارىء الجديد من امام اعينهم عندمـا يتناولون عملاً ادبياً ، ولكنهم سرعان ما يتكشفون له – للقارىء – عن ذوات تعمل فيها عوامل متعددة : التربية الاجتماعية، المصادروالمنابع الثقافية – علمية او غيبية ؟ – المرتبة التي ترعرعوا فيها ، واخيراً العقيدة السياسية، او بصورة موجزة ما تؤدي اليه قولة الشاعر ناظم حكمت : مــا انا الا انعكاس لهذا العالم. ولكن هل بلغنا حقاً افق الصراع بين المبادىء والقيم؟

الجواب عندي هو كلا ... بالرغم من خطورة تلك المؤثرات في الحياة البشرية ... والتي يتميز بالتأكيد عليها الاسلوب العلمي الجدلي في التحليل .

لبنان
مواقف
العدد رقم 4
1 يونيو 1969

أدونيس

هذا هو اسمي

. . . ماحياً كل حكمة / هذه ناريَ / لم تبق آية / دميَ الآيةُ / هــذا بدْئي / دخلتُ إلى حوضكِ / أرضٌ تدور حولي أعضاؤك نيلٌ يجري / طفَوْنا ترسّبْنا / تقاطعت في دمي قطعَتْ صدرك أمواجيَ انهصرتِ لِنَبْدأ : نسيَ الحبُّ شفرةَ الليلِ / هل أصرخُ أنّ الطوفــان يأتي ؟ / لِنَبْدأ : صرخةٌ تعرج المدينة والناسُ مرايا تمشي / إذا عبَر الملحُ التقينا هل أنتِ ؟ /

— « حبّيَ جرحٌ
جسَدي وردةٌ على الجرح لا يُقطَفُ إلا موتاً . دمي غُصُنٌ أسلم أو اقه استقرَّ . . . »

هلِ الصّخرُ جوابٌ ؟ هل موتك السيد النائم يغوي ؟ عندي لثدييكِ هالاتٌ وَلوُعٍ لوجهك الطّفل وجهٌ مثله . . . أنتِ ؟ لم أجدكِ
وهذا لهبيَ ماحياً
دخلتُ إلى حوضكِ عندي مدينةٌ تحت أحزانيَ عندي ما يجعل الغُصُنَ الأخضرَ أفعى والشمسَ عاشقةً سوداءَ عندي . . . /

تقدّموا فقراء الأرض غطّوا هذا الزّمان بأسمال ودمْعٍ غطّوه بالجسد الباحث عن دفئه . . . المدينةُ أقواسُ جُنون / رأيْتُ أن تلد الثورة أبناءها ، قبرت ملايين الأغاني وجئتُ (هل أنتِ في قبريَ) ؟ هاتي ألمسْ



يديكِ اتبعيني زَمني لم يجىءْ ومقبرة العالم جاءت / عندي لكل السلاطين رمادٌ / هاتي يديكِ اتبعيني . . .

قادِرٌ أَن أُغيِّر : لُغْمُ الحضارةِ ـ هذا هو اسْمي

(لافتة)

. . . وقفت خطوة الحياة على باب كتاب محوته بسؤالاتيَ : ماذا أرى ؟ أرى ورقاً قيل استراحت فيه الحضارات (هلْ تعرف ناراً تبكي ؟) أرى المئة اثنين أرى المسجدَ الكنيسةَ سيّافيْن والأرض وردةً / طار في وجهيَ نَسْرٌ قدّستُ رائحة الفوضى / ليأتِ الوقتُ الحزينُ لتستيقظ شعوب اللهيب والرّفض / صحرائيَ تنمو / أحببتُ صفصافةً تختارُ بُرْجاً يتيهُ مئذنةً تهرمُ أحببتُ شارعاً صَفَّ لبنانُ عليه أمعاءهُ في رسومٍ ومرايا وفي تمائمَ /

قلتُ الآن أُعطي نفسي لهاوية الجنس وأعطي للنار فاتحةالعالمقلتُ اسْتقرَّ كالرمح يا نيرون في جبهة الخليقةِ روما كلّ بيتٍ روما التخيُّل والواقع روما مدينةُ الله والتاريخ قلتُ استقرَّ كالرمح يا نيرونُ . . . /

لم آكل العشيّة غير الرّمْلِ ،جوعي يدورُ كالأرضِ أحجارٌ قصورٌ هياكلٌ أتهجّاها كخبزٍ / رأيت في دميَ الثالثِ عينيْ مسافرٍ مزج النّاس بأمواج حلمهِ الأبديّ
حاملا شعلةَ المسافات في عقْلِ نبيٍّ وفي دمٍ وَحْشيٍّ /

. . . وعليٌّ رموهُ في الجبِّ غطّوهُ بقَشٍ والشمس تحمل قتلاها وتمضي / هل يعرف الضوءُ في أرضِ عليٍّ طريقَهُ ؟ هل يُلاقينا ؟ سمعنا دماً رأينا أنيناً /

سنقول الحقيقةَ : هذي بلادٌ
رفعت فخذَها
رايةً . . .
سنقول الحقيقة : ليست بلاداً
هي إصطبلنا القمريّ
هي عكّازة السّلاطين سجّادةُ النبيّ

سنقول البساطة : في الكون شيء يسمى الحضور وشيء يُسمى الغيابَ
نقول الحقيقة : نحن الغيابْ
لم تلدنا سماءٌ لم يلدنا ترابْ
إننا زَبَدٌ يتبخّرُ من نهرَ الكلمات
صَدَأٌ في السماء وأفلاكها صَدَأٌ في الحياة /

(منشور سري)

وطني فِيَّ لاجي

وليكنْ وجهيَ فيئاً /

دهرٌ من الحجَر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار تحبلُ النار أيامِيَ نارٌ أنثى دمٌ تحت نهديها صليلٌ والإبط آبارُ دمْعٍ نهرٌ تائهٌ وتلتصق الشمس عليها كالثوبِ تزلقُ / جرحٌ فرّعتهُ وشعشعتهُ بِبَاهٍ وبهارٍ (هذا جنينُكِ ؟) أحزانيَ وَرْدٌ
دخلتُ مدرسة العشب جبيني مُشقّقٌ ودمي يخلع سلطانهُ : تساءلتُ ما أفعلُ ؟ هل أحزم المدينة بالخبز ؟ تناثرتُ في رواقٍ من النار / اقتسمْنا دمَ الملوكِ وجعْنا
نحمل الأزمنه
مازجين الحصى بالنجومْ
سائقين الغيومْ
كقطيعٍ من الأحصنَه /

قادرٌ أن أُغيِّر : لغْم الحضارةِ ـ هذا هو اسْمي /

الأمّة استراحتْ

في عسل الرّباب والمحرابْ
حصَّنها الخالقُ مثلَ خندقٍ
وسدّهُ

لا أحدٌ يعرفُ أين الباب
لا أحدٌ يسأل أين البابْ .

(منشور سري)

. . . وعليٌّ رموهُ في الجبِّ كان الجمر ثوباً له اشتعلنا تمسّكنا بأشلائه اشتعلتُ مساء الخير يا وردةَ الرَّماد / عليٌّ وطنٌ ليس لاسمه لغة ينزف نفْياً ويُثْبت العشب والماء عليٌّ مهاجِرٌ /

أين يغفو سيد الحزن كيف يحمل عينيه ؟ سمائي مخنوقةٌ كتفي تهبط والأرضُ خوذةٌ مُلئتْ رملا وَقشاً هلعْتُ أركض غطتني سُنونوّةٌ نهضتُ لهيبٌ ناهداها نهضتُ أفتحُ شبّاكاً : حقولٌ خضرٌ أنا الفاتح الآخر والأرض لعبةٌ فرسٌ تدخل في الغيم /

يخرج الشجرُ العاشقُ غصنٌ يهزّني انبجَس الماءُ انتهى زمن الناس القديمُ ابتدأتُ وجهي مداراتٌ وفي الضوء ثورةٌ /

أيقظتْني قريةٌ في مهبّهِ انكسر الصمتُ احتضنِّي يا خالقَ التّعبِ امنحني أراجيحكَ امتحنّي أنا الصخرة والبحث والسُّؤالُ ولا عيدٌ ولا موقدٌ أنا الشبح الرَّاصدُ في فجوة المدينة والناس نيامٌ دخلتُ في شَركِ الضّوءِ نقيّاً كالعُنْف أسطعُ كالتّيه خفيفاً أطرافيَ البرق أطرافي رياحٌ منحوتةٌ / ليس عظمي طعمَ تاجٍ أو فضّة لستُ مُلْكاً ودمي هجرةُ السماء وعيناي طيور / يُقال جلدكَ شوكٌ لِتمتْ ولكن سمائيَ من جلدكَ صفراء قبل جلدكِ دهرٌ راسبٌ في قرارة الحلمِ

وَلتُولَدْ حرابُ الوقيعة الأبديّه
بيننا حفرة انهدامٍ وصوتي

هذيانُ المغيرِ يكسرُ عكّازَ الأغاني ويقلعُ الأبجديّه /

. . . والنساءُ ارتحن في مَقْصورةٍ
يستجرْنَ الكتبَ المستنزَلَه
ويُحوّلن السّماءْ
دميةً أو مِقصلَه
وعليٌّ فاتحٌ أحزانَه
لبهاليل الشّقاء
للذين استنْسروا وانكسروا ...
وعليٌّ لَهَبٌ
ساحرٌ مشتعلٌ في كلّ ماءْ
عاصفاً يجتاحُ — لم يترك تراباً أو كتاباً
كَنَسَ التّاريخ غطّى
بجناحيه النّهارْ
سرّه أنّ النّهار
جُنّ /

« هذا زمنُ الموتِ ، ولكن
كلّ موتٍ فيه موتٌ عربيّ
تسقط الأيّام في ساحاته
كجذوع الأرزة المكتهله
إنّه آخرُ ما غنّى به
طائرٌ في غابةٍ مشتعله » /

وطني راكض ورائي كنهرٍ من دمٍ / جبهة الحضارة قاعٌ طحلبيٌّ / لملمت تاجاًتقمّصْتُ سراجاً/هامت دمشقحنَت بغدادُ/سيفُ التاريخ يُكَسَّرُ في وجه بلادي / مَن الحريقُ مَنِ الطوفانُ ؟ /
كنتِ الصحراء حين أسرتُ الثلج فيكِ انشطرتُ مثلك رملا وضباباً

صرختُ أنتِ إلهٌ لإرى وجهه لأمحوَ ما يجمع بيني وبينه قلتُ جاسدتُكِ
أنتِ الشقُّ المليء بأمواجي أنا الليلُ حافياً حين أدخلتكِ في سُرّتي تناسلتِ في
خطوي طريقاً دخلتِ في مائيَ الطفل / استضيئي تأصّلي في متاهي / خدَرٌ
مثمرٌ يعرّش حول الرأس حلمٌ تحت الوسادة أيّاميَ ثقبٌ في جبيني اهترأ
العالَمُ / حوّاء حاملٌ في سراويليَ / أمشي على جليد ملذّاتيَ أمشي
بين المحيِّر والمُعجزِ أمشي في وردةٍ / زهرات اليأس تذوي والحزن
يصدأ / جيشٌ من وجوهٍ مسحوقةٍ يعبر التاريخ جيشٌ كالخيط أسْلم
واستسلمَ ، جيشٌ كالظلِّ / أركضُ في صوت الضحايا وحدي على شفة
الموتِ كقبرٍ يَسيرُ في كرَةِ الضوء / انصهرنا دَمُ الأحبّاء كالأهداب يحمي
سمعتُ نبضكِ في جلديَ (هل أنتِ غابةٌ ؟) سقط الحاجزُ (هل كنت
حاجزاً ؟) سألَ النورس خيطاً في البحر يغزله الرُّبّانُ غنّى ثلج المسافر
شمساً لايراها (هل أنتِ شمسيَ ؟) شمسي ريشةٌ تشرب المدى / سمع الضائع
صوتاً (هل أنتِ صوتي ؟) صوتي زمني نبضكِ الشّهيُّ ونهداك سوادي
وكل ليلٍ بياضي
زحفت غيمةٌ فأسلمتُ للطوفان وجهي وتهتُ في أنقاضي . . . /

هكذا أحببتُ خيمه
وجعلت الرّملَ في أهدابها
شجراً يمطر والصحراء غيمَه
قلتُ : هذي الجرّة المنكسره
أمّة مهزومةٌ ، هذا الفضاء
رَمَدٌ . هذي العيونْ
حُفَرٌ . قلت الجنونْ
كوكبٌ مختبئٌ في شجره .

سأرى وجه الغرابْ
في تقاطيع بلادي ، وأسمّي
كفَناً هذا الكتابْ

وأسمّي جيفةً هذي المدينه
وأسمّي شجر الشّام عصافير حزينه
(ربما تولَدُ بعد التّسميه
زهرة أو أغنيه)
وأسمّي قمرَ الصحراء نخله
ربما استيقظت الأرض وعادت
طفلةً أو حلْم طِفله
لم يعد شيءٌ يغنّي أُغنيـــاتي :
« سيجيء الرافضونْ
ويجيء الضوء في ميعاده . . . »
لم يعد غيرُ الجنونْ

(هل لتاريخيَ في ليلاكَ طفلٌ
يا رمادَ المدفـأه
غضبُ الثورة جمرٌ عاشقٌ
وأغانيّ امرأه :
هل لتاريخي في ليلاكَ طفْلٌ ؟) /

ألغبارُ التراثيّ في العظم / ألجأُ ؟ هل يُلجِيءُ الغُبارْ ؟
لا مكانٌ ولا ينفع الموتُ ... هذا دُوارْ
من يرى جثّة العصور على وجهه ويكبو   لا حِراكٌ /
يُحسُّ الكهولَهْ
حُلْمةً للطفولَهْ .

قادرٌ أنْ أُغيّر : لغْم الحضارة ــ هذا هو اسْمي /

عُدْ إلى كهفكَ التّواريخُ أسرابُ جرادٍ ، هذا التّاريخُ يسكن في حضن

بغيٌّ يجترُّ يشهقُ في جوف أتانٍ ويشتهي عفنَ الأرض ويمشي في دُودةٍ
عُدْ إلى كهفكَ واخفض عينيكَ /

ألمح كِلْمَهْ

كلّنا حولها سرابٌ وطينٌ لا امرؤُ القيس هزّها والمعرّي طفلُها وانثنى
تحتها الجُنَيْدُ انحنى الحلاّج والنفّري / روى المتنبي أنّها الصّوت والصّدى /
أنتَ مملوكٌ هيَ المالكُ / انفصلْ عن مسارات خطُاها تَضِعْ تُغَرِّب
تصرْ غولاً تصرْ مَسلخاً / هي الحلْمُ والحالِمُ وَحْيَ الملاكُ / ترتسمُ
الأمّة فيها كبزْرَةٍ /
عُدْ إلى كهفكَ /

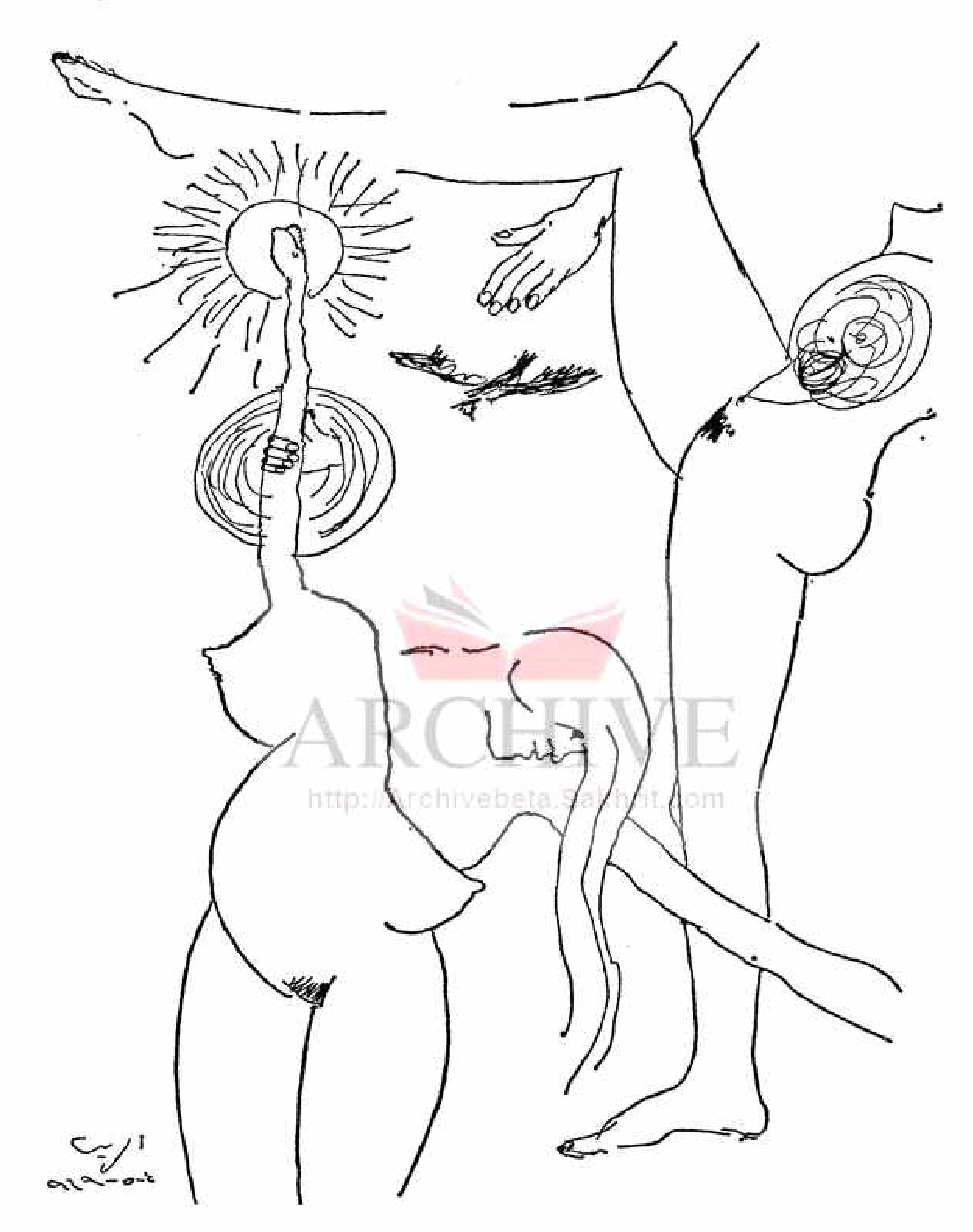
ماذا ؟ نَفَوهُ أو قتلوهُ ؟ /

قتلوهُ ... لا لن أحدّث عن موت صديقي : ريفٌ من الزّهر الأصفر حولي/
لكن سأكتب عن آخر غصنٍ في أرْزةِ البيتِ عن رَفِّ يمامٍ يجرّ سجّادة
الليلِ عن الحلْم عالياً كبُروجٍ / قتلوهُ لا لن أذوه بأسماء شهودٍ أو قاتلينَ
ولن أبكي/ سأبكي لأمّةٍ ولدت خرساء للتّمّ حاضناً زرقة الشطآن يبكي : لِمَ
البكاء على طفلٍ على شاعرٍ ؟ / سأكتب عن آخر فيْء لأرزة البيت عن رفّ
حمامٍ يجرّ سجّادة الليل عن الحلم عالياً كجبالٍ /

وضعَ السيد الخليفة قانوناً من الماء شعبه المرَقُ الطّينُ سيوفٌ مصهورةٌ
وضع السيد تاجاً مُرصّعاً بعيون الناس /هل هذه المدينة آيٌ؟ هل ثياب النساء من
ورق المصحف ؟ / أدخلت محجري في مضيقٍ حضرته السّاعاتُ ساءلت
هل شعبيَ نهرٌ بلا مصبٍّ ؟ أغنّي لُغَةَ النصْل أصرخُ انثقبَ الدهر وطاحت
جدرانُه بين أحشائي تقيّأت لم يعد ليَ تاريخٌ ولا حاضرٌ أنا الأرَق الشمسيُّ
والفُوهة الخطيئة والفعلُ انتظرني يا راكب الغيم أعشابيَ تغوي والشمس تخبط
أطرافي أنا الساكن المدى والمزامير أنا الغصنُ لاجئاً : إصغ هل تسمع هذا

النواح في كبد العالم ؟ / أُصغي للموت بين تجاعيدي / هَدَّيْنا / هذيت كي أحسن الموت اصطفيتُ النّهدين بين تقاليديَ / هل جلدك السقوط هل الفخذان جرحٌ ملأته / التأمَ العالم / هل أنتِ مقلعُ الليل في جلديَ ؟ فأسي مسنونةٌ صرتُ نبعاً آخراً ضِفتّي تسيل ذراعاك اعترافٌ قوسٌ حملتك وجهي صَخَبٌ طائرٌ تقاسَمَهُ الصوت اسْأليني أجبْ . . . / تكلم جَنَفْرٌ رصدتني خيوله انطفــأ الهمسُ (أعندي أعندكِ الآن ما يهمَسُ ؟) / نار ملجومةٌ سفُنٌ تجنَحُ بحرٌ مروّضٌ / فتَح النّورس عينيه أغلقي نسيَ الفتحة في ريشه المشعّث ماءٌ وشرارٌ / او كان لو عرف الرعد لو الرَّعد في يديَّ / هدوءاً هذه قبّةٌ وسُكنايَ في فوهَة نهْد / أظل أحفر لو غيّرت لو غيّر الغبارُ عذاراهُ لو النّارُ هدزةٌ . . . / ذُبِّتِ في جنسيَ جنسي بلا حدود ولا سيف تلا شيٌ لا شيٍ تلاشيتُ وجهٌ واحد نحن لا قميصيَ تفاحٌ ولا أنتِ جنّةٌ نحن حقلٌ وحصادٌ والشمس تحرسُ أنْضجْتُكِ جيئي من ذلك الطرف الأخضر هذا قطافنا جدانا زارعٌ حاصدٌ وحيدةَ أعضائيَ جيئي من ذلك الطّرف/استحضرتُ موتي/وسلمايني ملكْنا جَمْرةَ الوقت والحنين ملكنا رغد الكون وهو يلتحف النّاس اهتدينا . . . / قرأتُ في ورَق أصفرَ أنّي أموت نفياً تنورّت الصّحارى شعبي يشطُّ . . . / نبشنا كلماتٍ دفينةً طعمها طَعمُ العذارى / دمشق تدخل في ثوبيَ خوفاً حباً تخالط أحشائي تلغو . . . / لفظت جلدكِ خلّي شفتيك اصهريهما بين أسناني أنا الليل والنّهارُ أنا الوقتُ انصهرنا تأصّلي في متاهي . . /

هكذا أحببتُ خيمه
وجعلتُ الرَّمل في أهدابها
شجراً يمطر والصحراء غيمَهْ
ورأيتُ اللهَ كالشّحّاذ في أرضِ عليٍ
وأكلت الشمس في أرض عليٍ
وخبزت المئذنَـــهْ
ورأيت البحر يأتي في ضباب المدخنه
هائجـــاً يهمس :
« مَن كوّننـــا



لم يكن تكوينه إلاّ سقيفَهْ
رجّها الإعصار فانهارت وصارت
خشَباً يُحرَقُ في دارِ خايفَهْ » .
نادرٌ أن ينطقَ البحر ولكن
نطقَ البحرُ : « يبسنا

يبس التاريخ من تكراره
في طواحين الهواء
سقطَ الخالق في تابوته
سقط المخلوقُ في تابوته . . . »

والنساء ارتحن في مقصورة
ينتشلن الليلَ من آباره
ويخيّطنَ السّماءْ
ويغنّين : « عليٌّ لهبٌ
ساحرٌ مشتعلٌ في كل ماء »

ويسائلن السّماء :
« نجمةٌ أو موميــاء
هذه الأرضُ ؟ » ويفتقنَ السّماء
ويرقّعن السّماء
« قبرَ الدجّالُ في عينيه شعباً
نبش الدجّال من عينيه شعباً
وسمعناه يصلّي فوقه
ورأيناه يحيّيه ويجثو
ورأينا
كيف صار الشعب في كفّيه ماء
ورأينا
كيف صار الماء طاحونَ هواء » /

جزرٌ لليهيب تصعدُ فيها آسيا يصعدُ الغدُ / انطفأت شمسٌ حلمنا بغير ما هجسَ الليل / نهاري يقاسُ باللهبِ / استصرختُ صوتُ الشعوب يفتتحُ الكونَ ويُغوي /

لستُ الرَّمادَ ولا الرِّيحَ /

سريري أشهى وأبعدُ / أقفاصٌ دروبٌ مهجورةٌ فرسُ الماضي رمادٌ

وصبغةُ الله لونٌ آخرٌ /

لا يَدٌ عليَّ

عَلَيَّ أبَدُ النار والطفولةِ / هل تسمع برق العصور تسمع آهاتِ خطاها ؟
هل الطّريقُ كتابٌ أو يدٌ ؟ / إصبعُ الغبار كدرويشٍ يغني مُلكَ الأساطير /
هاتوا وطناً قرّبوا المدائن هزّوا شجر الحلم غيّروا شجر النوم كلامَ السماء للأرض /

طفلٌ تائهٌ تحت سرّةِ امرأةٍ سوداءَ بحثاً
طفلٌ يشبُّ
وللأرضِ إلـــهٌ أعمى يموتُ . . . /
سلامٌ

لوجوهٍ تسير في وحدة الصحراء للشرق يلبس العشب والنارَ سلامٌ للأرض يغسلها البحر سلامٌ لحبّها . . . / عرباتُ الصاعقُ أعطى أمطاره يتعاطاني رعدٌ في نهديَ اختمر الوقتُ تقدّمْ هذا دمي ألقُ الشرق اغترفني وغيبْ أضعْني لفخذيك الدويّ البرق اغترفني تبطّن جسدي / ناريَ النوجه والكوكب جرحي هداية أتهجّى . . . /

أتهجّى نجمةً أرسمُها
هارباً من وطني في وطني
أتهجّى نجمة يرسمها
في خطى أيامه المنهزمه
يا رماد الكلمه

هل لتاريخيَ في ليلك طفلٌ ؟

لم يعدْ غير الجنونْ

إنني ألمحه الآن على شبّاك بيتي
ساهراً بين الحجار السّاهره
مثل طفلٍ علّمته السّاحره
أنّ في البحر امرأه
حمَلتْ تاريخه في خاتمٍ
وستأتي
حينما تخمد نارُ المدفأه
ويذوب الليل من أحزانهِ
في رماد المدفأه . . . /

. . . ورأيتُ التاريخ في رايةٍ سوداء يمشي كغابةٍ / لم أُؤَرِّخْ /

عائشٌ في الحنين في النّار في الثّورة في سحر سُمّها الخلاّقِ
وطني هذه الشرارة ، هذا البرق في ظلمة الزّمان الباقي ...

اوائل كانون الثاني ١٩٦٩

مصر
الثقافة
العدد رقم 593
8 مايو 1950



هل زار هــــؤلاء مكة

في القرن الخامس عشر (1)

للأستاذ إحسان عباس

لم يكن وصول الأوربيين إلى بلاد العرب بالأمر الهين اليسور، وخاصة في القرن الخامس عشر حين كانت المنافسة التجارية على أشدها بين البحارة العرب والبرتغاليين للاستيلاء على تجارة الهند؛ ولكن وصول الأوربي إلى بلاد العرب يومئذ أمر ممكن إذا ما قارناه بمحاولة الوصول إلى مكة وزيارتها؛ ومع ذلك فلدينا أنباء تتحدث عن بعض الرحالين زار مكة نفسها في ذلك التاريخ.

وأقدم رحلة جرت الإشارة إليها، رحلة قام بها كابوت الأكبر — فيما يقال — . والمصدر الوحيد عن هذه الرحلة كتاب رسمي كتبه سفير دوق ميلان في لندن، جاء فيه أن كابوت ذكر خبر زيارته لمكة وتحدث فيها إلى تجار التوابل. وقد حاول بعض الباحثين أن يرد هذه الدعوى وينكر أن يكون شيء من ذلك قد حدث؛ وحجته في ذلك أن وصول أوربي مسيحي إلى مكة يعد ضرباً من المستحيل! غير أن دائرة المعارف البريطانية سجلت خبر هذه الرحلة في آخر طبعة لها، وذكرت — دون تردد — أن كابوت زار مكة في أحد أسفاره، وأن مكة كانت يومئذ أكبر سوق يتم فيها تبادل البضائع بين الشرق والغرب.

لعل كابوت سافر إلى مكة متنكراً كما فعل غيره من الرحالين، وفي هذا ما فيه من مجازفة، ولكن ليست هذه هي الصعوبة الوحيدة التي تقف في وجه الرواية المتعلقة بهذه الرحلة؛ ذلك أن ما دونه السفير يفيد أنه زار مكة أكثر من مرة، ولا نفي هنا؛ إن كانت محاولة الوصول إلى مكة مرة واحدة ضرباً من المخاطرة، فمن الحق أن يحاولها رجل مسيحي أكثر من مرة؟ ثم هب أن في النسخة التي وصلتنا شيئاً من التحريف، فإن الخبر بعد كل ذلك لا يسلم من الاعتراض والتشكك. فقد ذكر السفير في كتابه أن كابوت رأى القوافل المحملة بالتوابل آتية إلى مكة، وسأل من يحملونها: من أين جاءوا بها، فأجابوه بأنهم لا يعرفون مصدرها، ولكنهم تسلموها من جماعة آخرين أتوا بها من بلاد بعيدة، وهؤلاء تسلموها من جماعة غيرهم جاءوا بها من بلاد بعيدة أيضاً، وهكذا؛ فاستنتج كابوت مما قالوه أنها تجيء من الشرق الأقصى، وتصور أنها تنقل من مصدرها الأصلي على ظهور الجمال وتقطع آسيا براً؟ ولكن كل من يتحدث إلى التجار في مكة يستطيع أن يفهم منهم أن التوابل كانت تجيء بحراً لا براً، وأنها لم تكن تأتيها من بلاد

---

(1) من مقال في JRAS، سنة ١٩٤٩ (Part 344) للأستاذ: C. F. Beckingham

عيذة ، بل كانت تنقل إليها على ظهور الجمال من جدة وهى على مسيرة يومين منها .

وإذا كان هناك شك حول ما روى عن زيارة كابوت لمكة ، فليس ثمة داع لمثل هذا الشك فى زيارة بيرو دى كوفيلا لمكة والمدينة — كان كوفيلا رجلاً برتغالياً يحسن اللغة العربية ، سافر مرتين مبعوثاً إلى مراكش ، ثم عهد إليه ملك البرتغال بتقصى البحث عن طرق التوابل . ويقول القارس الذى كان قسيساً مرافقاً لسفير البرتغال فى الحبشة (١٥٢٠ — ١٥٢٦) : إن كوفيلا كان يعرف كل اللغات المسيحية والإسلامية والوثنية . وقد ألقى كوفيلا عصا التسيار فى الحبشة بعد أن قضى أربه من الرحلة ، ولم يُسمح له بمغادرتها ، فأفادت السفارة البرتغالية فيها من معرفته باللغة والعادات الحبشية ، وهناك تعرف إليه القارس ، واتصل به اتصالاً وثيقاً ؛ ولذلك نستطيع أن نتلقى ما يقوله القارس عنه فى ثقة واطمئنان ، لأنه كان رجلاً دقيق الملاحظة .

ذهب كوفيلا وفى صحبته صديق له يدعى بايفا إلى الإسكندرية والقاهرة متنكرين فى زى التجار ، ثم صحبا فريقاً من المغاربة إلى طور وسواكن وعدن ، وهنا افترق الصديقان ، فذهب بايفا إلى الحبشة ، واستمر كوفيلا فى رحلته فوصل إلى الهند ، ثم عاد إلى القاهرة . وكان قد اتفق هو وصديقه على أن يلتقيا فيها ، غير أنه حين عاد إليها علم أن صديقه قد أدركته المنية ، فوطن النية على أن يرجع للبرتغال ، وفيما هو يتأهب لذلك ، وافاه اثنان من اليهود يحملان له من ملك البرتغال أوامر خاصة ، ونزولاً على تلك الأوامر كتب سجلاً باكتشافاته واستطلاعاته وأرسله إلى البرتغال مع أحد اليهوديين ، ورحل مع الثانى إلى الشرق ، ولما بلغا هرمز افترقا ، وحينئذ ذهب كوفيلا إلى جدة ومكة والمدينة وجبل سيناء ، ثم رجع إلى الحبشة حيث أمضى بقية حياته .

ويذكر القارس أن قبر النبى محمد فى المدينة ، وهى إشارة هامة تثبت أنه اقتبس المعلومات الصحيحة من كوفيلا ، وهى دليل أيضاً على صدقه فيما روى ، لأنه لم يخطئ ، كما أخطأ كثيرون من قبله ومن بعده حين حسبوا أن النبى مدفون فى مكة ، وأن المسلمين إنما يحجون إلى قبره .

أما فون هارف — ثالث هؤلاء الرحّال — فقد كتب رحلته بنفسه ، فقال إنه غادر القاهرة فى شهر يوليه عام ١٤٩٧ إلى سيناء ، وإنه قطع بلاد العرب حتى وصل إلى عدن ، وفى طريقه مرّ بمكة ، وهى سفرة فريدة وخاصة إذا قام بها رجل أوربى ! ولكن ما يقوله فون هارف يجب أن يؤخذ فى حيطة ، ونحن نستطيع أن نصدقه فى بعض ما قاله لا فى جميعه . حقاً أن قسطاً كبيراً مما جاء فى رحلته صحيح ولكنه مشوب بكثير من الأساطير والخرافات .

ونحن قد لا نصدق أيضاً أن فون هارف اجتاز بلاد العرب من شمالها إلى جنوبها ، ولكنا لا ننفى أنه ذهب من مصر إلى فلسطين ، ثم أضاف إلى ما كتبه عن هذه الرحلة أخباراً أسطورية ... فقد عين فى بلاد العرب عشراً من المدن لسنا نتبين منها إلا اسم مكة ، أما بقيتها فلا يمكن تعيينها . ويحدثنا فون هارف أنه التقى فى الطور جماعة من الحجاج ، وإذاً فلابد أن يكون قد مرّ بالمدينة غير أنه لا يسميها ، اللهم إلا إن كان يعنيها حين يذكر « ترنا » — وهو اسم يذكرنا بيثرب — غير أن هذا البلد يقع — حسب تقديره — على مسيرة عشرة أيام من مكة .

ويقول فون هارف إنه رافق ركب الحجاج غير متنكر ، وكان فى الرفقة جماعة من المسيحيين واليهود ، ولما أصبحوا من مكة على بعد ميلين ونصف ، توقف عن السير لأن دخوله إلى مكة كان محرماً عليه فى هيئته تلك . وهذا كلام غريب ، إذ كيف يتيسر له أن يشرف على مكة ، والحجاج إنما يبدأون إحرامهم عند أبيار على الواقعة على مرحلة واحدة إلى الجنوب من المدينة ، هذا إذا سلمنا معه أنه استطاع مرافقة الحجاج دون تنكر . وأغرب من ذلك

(البقية على صفحة ٢٢)

دبرها[1] . وهكذا ترتفع المعتزلة من الأشياء المحسوسة التي تخفي في ثناياها أحكم نظام يتصوره العقل المجرد من كل مصلحة شخصية ، وتثبت وجود عقل غاية في الكمال رتب ونظم هذا الكون .

فيكون هذا البرهان متمماً للبرهان الأول ، لأن الله واهب الوجود ، والوجود تحقق الجواهر ولكل ما يتعلق بها من أعراض . ولما كان الوجود كلاً . وهذا الكمال يدركه العقل لما يفكر في المحسوسات أعني الأعراض ؛ والعقل يصل حتماً بعد هذا التفكير إلى القول بمدبر متعال غاية في الكمال . فالعقل كاف في مذهب المعتزلة للوصول إلى معرفة الله ؛ لذلك يقولون إن كل من أهمل هذه المعرفة وقد اكتمل عقله فهو كافر ومحاسب على إهماله هذا ؛ وبما أن العقل مشترك بين الجميع فعلى كل عاقل أن يدرك هذه الحقيقة الأولى وذلك قبل أي تنزيل .

وإثبات الله بالعقل يترتب عليه أيضاً إثبات الشريعة عقلاً ؛ وهذا ما تقوله المعتزلة وتبني عليه كل المسألة الأخلاقية ، وهذا الأصل من أهم الأصول التي يتمسكون بها وهو أكبر ركن لفلسفتهم .

(بغداد — كلية الآداب) ألبير نصري نادر

(1) الجاحظ : الاعتبار ص ٥٩ .

هل زار هؤلاء مكة

(بقية المنشور على صفحة ١٩)

ما وصف به مكة نفسها ، فقد كان معه ترجمان مسيحي مملوك أشار عليه أن يتنكر ففعل ، وأدخله مكة متنكراً فإذا هي : « مدينة جميلة تسر الناظرين ، وتحيط بها الحدائق . » وإلى جانبها « نهر جميل واسع المجرى » . وليس هناك نهر كهذا في الحجاز ، وربما كان يعني سيلاً من السيول ، غير أن السيل لا يجري على مقربة من مكة بل يخترقها .

ويقول أيضاً : « إن المسجد فيها مشيد كأجمل بناء على وجه الأرض » ومن الغريب أن يصدر مثل هذا القول عن رجل شاهد منارات القاهرة ورأى مسجد المدينة ؛ ذلك لأن ارتفاع الكعبة لا يتجاوز خمسين قدماً .

وربما كان الوصف الذي كتبه فون هارف ينطبق على المدينة أكثر منه على مكة ، فالأرض الواقعة بين المدينة والحرة تكسوها أشجار النخيل ، وبين النخيل يزرع القمح وبعض الخضر ، وهناك مجرى من الماء يمر من ناحيتها الجنوبية . وفي ذلك التاريخ كان قايتباي قد جدد مسجد الرسول ، ولعل ارتفاعه استطاع أن يستأثر بإعجاب هذا الرحالة . ومن المحتمل أن فون هارف سمع وصفاً للمدينة ، فأدرجه في رحلته وجعله وصفاً لمكة . وأخطأ حين ظن أن قبر محمد في مكة ، وأن المسلمين يحجون إليها لوجوده فيها . وعند فون هارف ملاحظات أخرى عن بلاد العرب ، ولكن ليس فيها ما يوقف عنده .

إحسان عباس

لبنان
الآداب
العدد رقم 1
1 يناير 1961



هل لدينا مذاهب أدبية

بقلم الدكتور • محمد غنيمي هلال

[illegible]

هل لدينا مذاهب أدبية ؟

ــ تتمة المنشور على الصفحة ٢١ ــ

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

القصة القصيرة [illegible]

[illegible]

المسرحية [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

الآداب العدد رقم 1 1 يناير 1961، لبنان



هل لدينا مذاهب أدبية

بقلم الدكتور محمد غنيمي هلال

[illegible]

هل لدينا مذاهب أدبية ؟

— تتمة المنشور على الصفحة ٢١ —

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

القصة القصيرة [illegible]

[illegible]

[illegible]

ويهيئ النقد الحديث [illegible] زمنيا [illegible] توجيه [illegible] الشرح والتحليل [illegible] يريدون أن يتطلعوا [illegible] الفكري [illegible] الكبرى [illegible] وهذه الجهود بين الكتاب والقراء [illegible] من فجوة [illegible] بين الانتاج الأدبي والوعي العام [illegible] لدى الجمهور ، مما أدى إلى [illegible] الأعمال [illegible] الناضجة وترجمتها [illegible] .

[illegible]

[illegible]

[illegible]

محمد [illegible]

هل نقيّد الشعر..

أم نطلقه

احدث ما قرأت فى كتب الغرب فصل من فصول متسلسلة فى موضوع واحد هو موضوع الشعر فى اللغات الغربية ،يكتبه نخبة متفرقون من بلاد متفرقة ، ويلاحظ فى كل كاتب منهم ان يكون شاعرا او ناقدا أو أستاذا مشتغلا بتدريس الأدب فى اللغات التى يكتب عن شعرها ، وهى لغات كثيرة تشمل الهولندية ، والارلندية ، والفرنسية ،والانجليزية ، والاسبانية الاصيلة او الاسبانية المشوبة بلهجات امريكا الجنوبية. وقد تشمل الاغريقية الحديثة أو تشمل لغات شتى غير الأوربية والأمريكية . ولكن التخصص قليل بين الذين يكتبون عن الأدب فى غير اللغات الغربية .

ومن الواضح ان الشعر محور الثقافة لأدبية ، أو هو النموذج الذى يدل على سائرها ، ويبدى ما ظهر منها وما استتر من خفاياها ودقائقها ، لأنه الأدب الذى يمثل صياغة الفن وأسلوب التعبير وشعور الحياة فى الأمة ، فلا يفوته جانب من جوانب الذوق أو العاطفة أو مصطلحات التعبير الا كان له نصيب فيه يكشف عن العقول والضمائر ويكشف معها عن العرف والاخلاق .

الاختلاف على الشعر

بلغ الغاية فى القرن العشرين

ومن الواضح كذلك أن الخلاف على الشعر قد بلغ فى هذا القرن العشرين غايته القصوى من التشعب والتباعد بين الأطراف ، ولم يدع شأنا من شؤونه الا وهو موضع خلاف . واول ما اختلفوا عليه وجود الشعر،هل هو موجود او غير موجود ؟ وهل ينبغى اذا وجد أن يجرى على سنن الفن القديم ، أو يجرى على سنة حديثة مناقضة لجميع سنن الاقدمين؟أو لا يجرى على سنة من السنن كيفما كانت لينطلق مع الفوضى والجماح من جميع القيود .

العلوم والصناعات تتشابه

فاذا تتبعنا آراء الثقات المختصين فى موضوع الشعر الحديث عند الغربيين فذلك هو الموضوع الذى يصلح أن يكون مِجسا حيًا لجميع موضوعات الأدب فى لغات القوم ، ولعله هو الموضوع الذى يلوح لنا من وجهات النظر عندهم

العصر الحاضر أغنى العصور بالقصيد المحسوس لا المنظوم

فوضى من غير قيود ؟

بقلم عباس محمود العقاد

ما لا يلوح لنا من مباحث العلم والصناعة او مباحث الفن على اجماله ، لأن العلوم والصناعات وما اليها من الفنون تتشابه فى الامم كما تتشابه المعقولات عند الانسان الناطق حيث كان بين مختلف الاقوام والازمان .

تلاحقت مذاهب الشعر وتعددت

وقد تلاحقت مدارس الشعر على الخصوص، ومدارس الادب على العموم، منذ القرن الثامن عشر تلاحقا منتظما او غير منتظم فى كثير من الاحوال. ويخيل الى الناظر فيه احيانا انه ينظر الى مخبول يتخبط فى حركاته على غير هدى ولا يحب أن يهتدى الى سواء السبيل اذا هداه اليه العقلاء . ويكفى من علامات هذا التخبط الجنونى انك تستطيع أن تعد من مدارس الشعر بعد الحرب العالمية الأولى ثلاثين أو اربعين مدرسة، لا فارق بينها فى القاعدة ولا فى المذهب، الا أن يكون هذا الفارق نزوعا الى المزيد من الاغراب والمبالغة فى المناقضة أو فى سباق الهوس والمجون .

مذاهب مهووسة أدت الى فواتح من استقامة على جادة الطريق

ولا طائل فى احصاء هذه المدارس التى يجمعها كلها عنوان واحد هو عنوان الهوس والمجانة مع اختلاف مظاهر الهوسة المجونية ، ولكننا نقف عند معالم الطريق القويم منذ بدات حركة التجديد فى أوائل القرن الثامن عشر الى أن تشعبت بها المسالك فى أعقاب الحرب العالمية الاولى حتى انتهت ، أو كادت أن تنتهى ، الى مصيرها المحتوم الذى يؤذن اليوم بفاتحة من فواتح الاستقامة على الجادة بعد ذلك الشرود الطويل فى تيه الهوس والمجون .

المدرسة السلفية الحديثة

كانت المدرسة السلفية الحديثة اسبق المدارس الجدية السليمة بعد زوال عصر اللاتينية والاغريقية، لان هذه المدرسة السلفية الحديثة قد أرادت أن

تتدارك عواقب الفوضى التى نجمت من الكتابة فى لغات لم تستخدم قبل ذلك للكتابة على قاعدة معلومة ، وهى اللغات الشعبية فى ايطاليا وفرنسا والمانيا وانجلترا وغيرها من لغات القارة الاوربية ، فان أدباء هذه اللغات قد اقتحموا فى مبدا الامر طرقا غير ممهدة للتعبير فى فنون الادب الرفيع ، فقام دعاة المدرسة السلفية أو neo-Classicism يلمون هـذا الشعث ويخلقون منه قواعد منسقة على مثال القواعد اللاتينية والاغريقية ، فأصلحوا ما تيسر لهم اصلاحه، ثم جاوزوا الحد كما يحدث فى كل نزعة جديدة فأفرطوا فى التقيد والتحديد ، حتى فتحوا الباب واسعا لمدرسة اخرى ـ جديدة سليمة ـ تكبح من جماح السلفيين المحدثين وترد الى الاديب شيئا من الاستقلال الذى سلبته القواعد والقيود .

المدرسة الرومانية

وعرفت هذه المدرسة الجدية السليمة عند نشأتها باسم الحركة الرومانية أو المجازية Romantic Movement من كلمة الرومان التى كانت تطلق على قصص البطولة واخبار المتواترات الشعبية .Folklore

مدرسة الواقعيين

ثم جاوزت هذه المدرسة حدها فى التطوح مع الخيال حتى فتحت الباب مرة اخرى لمدرسة جديدة تقاومها وتكبح من جماحها ،وهى مدرسة الواقعيين Realists التى تتحرى الواقع فى وصف أحوال المجتمع وأطوار الناس ، وتنفر من الطنطنة والمبالغة فى تمثيل تلك الاحوال أو تلك الاطوار .

مدرسة الطبيعيين

واتفق فى هذه الآونة شيوع العلم الحديث باسم العلم الطبيعى ، فانشقت من مدرسة الواقعيين مدرسة جديدة تسمى بمدرسة الطبيعيين تدعو الى مطابقة العلم فى تعليل البواعث النفسية على الخصوص ، وتقتصد غاية الاقتصاد فى تزويق الكتابة لتكون فى جانب الدوافع الطبيعية كلما جنح غيرها الى جانب المحسنات وأفانين الصناعة.

واشتهر أدباء هذه المدرسة باسم الطبيعيين Naturalists فذهبوا الى الغاية من النزعة الواقعية كما توهموها ، فاذا هم فى النهاية واقعيون لاينظرون الى الواقع على حقيقته ، أو ينظرون اليه بعين واحدة لا ترى الا ما يريدون هم أن يروه .

مدرسة ما فوق الواقع

وكأنما انتفخت هذه المدرسة حتى تورمت فانفجرت عن شظايا بشرية كأنما هى الاشلاء المبعثرة فى جوانب المقتلة أو جوانب المقبرة ، ومن هذه المدارس الميتة أو هذه الرمم المبعثرة مدرسة لم تجد فى الواقع متسعا لتسمية جديدة فأطلقت على نفسها اسم « ما فوق الواقع » أو اسم الواقع الفائق Surrealism تريد بذلك انها لا تعرف الواقع الا من وراء الحس والمشاهدة حيث يكمن الوعى الباطن كما يهرفون من حيث لايعرفون

وهذه المدرسة هى أس الفساد فى الأذواق والآراء وفى أساليب النظر والتعبير ، وهى التى تمخض عنها الغرب المصروع بعد الحرب العالمية الاولى فى نوبة من القنوط والشذوذ والاضطراب أشبه ما تكون بنوبات « المارستان »

مدرسة المادية الماركسية

هذه المدرسة تتلاقى مع مدرسة مثلها تعاصرها فى وقتها وتوافقها فى غايتها وهى غاية الهدم والاباحة والانطلاق من جميع القواعد والقيود ، تلك هى المدرسة « المادية الماركسية » القائمة على تقويض كل قائم وتشويه كل حسن واباحة كل محظور ، تحقيقا لنبوءات الواهمين ممن يزعمون انهم يبنون عالما جديدا على انقاض عالم قديم .

وكلتا المدرستين اليوم آخذة فى التراجع والانحسار ، بعد تجربة جيل كامل من أعقاب الحرب العالمية الاولى الى ما بعد منتصف القرن العشرين .

فالمدرسة الاولى ـ مدرسة ما فوق الواقع ـ تنحسر لأنها تلغى قواعد الفن واحكامه ، ولا توجد فى الحياة الانسانية لعبة من لعب الاطفال تستقيم بغير قاعدة وبغير حكم متفق عليه ، ودع عنك الفنون ومدارس الآداب .

والمدرسة الثانية ـ مدرسة المادية الماركسية ـ تنحسر لأنها من الطرف الآخر تلغى الحرية وتقيد العقل البشرى

بما تمليه عليه من المراسم والاوضاع المجهزة بأيدى ذوى السلطان. وقد افلست دعايتها لأنها وعدت وبالغت فى الوعود ثم خابت وأفرطت فى الخيبة ، على الاقل فى عالم العطف والتفكير .

تجارب الشعر

وتبرز هذه الظاهرة على أجلاها وأقواها فى تجارب الشعر الحديث حيثما التفتنا اليه فى الامم الغربية ، فما من تجربة من هذه التجارب فى بلاد الغرب الا وهى فى الوقت نفسه حركة يتبين فيها انها حركة ابتعاد عن ادب الفوضى وعن أدب الدعاية المقيدة فى وقت واحد ، وأنها الى جانب هذا حركة تجديد قائم على اختيار الحسن من القديم والحديث واتباع القواعد السلفية أو تعديلها على الوجه الذى يكفل لها الحرية ولا ينزع بها منزع الفوضى والاباحة .

ونقول أن تلك الظاهرة تبرز على اجلاها واقواها فى تجارب الشعر الحديث لأن الشواهد فيها بارزة فى الشعر المقتبس والاراء المفصلة وليست مجرد تقدير أو تصوير من جانب النقاد والمعقبين المتخصصين لهذا الموضوع ، فكل تقدير يذهب اليه الناقد مشفوع بأمثلة من قصائد الشعراء وتفسيراتهم لما يشعرون به ويجنحون اليه أو لما ينكرونه ويحتجون عليه ، ولولا أن الشواهد فى هذه المجموعة — مجموعة الادب العالمى الحديث — تزيد على المئات لأتينا بها مع كل رأى يبديه النقاد عنها ، ولكننا نجتزىء بالرأى الجوهرى من كلام الناقد فى كل لغة ، وندع اقتباس الشواهد الى فرصة أخرى على سبيل التمثيل لكل منهج من مناهج الشعر وكل اسلوب من أساليب الشعراء

ناقد الشعر الهولندى الحديث

ناقد الشعر الهولندى هانس كونينزبرجر Koningsberger تعلم فى امستردام وزيورخ ورحل الى اندونيسية فى رحلة ثقافية ، وأتى بالامثلة من نظم تسعة شعراء محدثين ، فقال ان « الشاعر الهولندى الحديث يستنبط المعانى من الكلمات ويتخذ من اللغة معلما هو فى الغالب اكبر معلميه ، ويرى أن الشعر الذى يحاول التعبير اللغوى بالتجربة هو البحر المحيط الذى تنصب فيه جميع الانهار المسماة بالمدارس أو المذاهب الفنية » .

ناقد الشعر الارلندى الحديث

وناقد الشعر الارلندى **دنيس دفلن** Devlin اديب يكتب بالايرلندية والانجليزية ويقول عن نهضة الشعر الحديث بين قومه أنها حركة تتجه الى وجهتين : احداهما وجهة الحنين الى الاصول السلفية Celtic العريقة من العصر المسيحى لاحياء الاوزان والقوافى التى الفها اجدادهم قبل العصر الحديث ، والوجهة الاخرى هى وجهة الحضارة كما تصورها العواصم الكبيرة .

وناقد الشعر الفرنسى الحديث

وناقد الشعر الفرنسى **اريك سيلين** Sellin شاعر ناقد مدرس للادب يختار الامثلة من نظم سبعة من الشعراء المعاصرين ويقول : « **ان مدرسة ما فوق الواقع اذا جرى عليها الشاعر الى غاية مداها تقصر عن تزويده بالمزيج الضرورى من الوزن والعاطفة وهو مزيج لا غنى عنه فى كل نشاط شعرى ذى بال . وقد كان الشعر يخفق دائما كلما استخدم لغرض واحد هو اتخاذه آلة للدعاية السياسية أو الاجتماعية ، وان هذين الغرضين يقاوم احدهما الآخر ويخلص من بينهما للشعر الفرنسى الحديث اسلوب جامع بين الوزن والعاطفة ..** »

ونقاد الشعر الامريكى الحديث

وناقد الشعر الامريكى فى القارة الشمالية **جون سياردى** Ciardi شاعر مترجم للشعر من اللغة الايطالية مشتغل بانتقاء المختارات وتدريس المذاهب الادبية ، وهو يرفض القول بذبول الشعر فى العصر الحاضر وقلة الشعراء

المجيدين من أبناء هذا الجيل ويقول« ان المتشائمين اذا صدقوا ، وصدق قولهم أن الشعر يضمحل ويذوي في عصرنا هذا فلن يكون ذلك لقلة الشعراء» ثم يختم تقديمه لبعض الشعراء الناشئين قائلا : **« انني لسعيد على التخصيص لانني تعرفت الى هؤلاء الشعراء الجدد ـ بالنسبة الى ـ أثناء العمل على انتقاء هذه المنتخبات ، وانني لسعيد مرة اخرى لانني وجدت هذا القدر الصالح من الشعر الجيد ناجما من حيث لا ينتظر ولا يرجى »** .

وناقدة الشعر الامريكي في القارة الجنوبية السيدة هاربيت دي اونيس De Onis تكتب بالاسبانية والانجليزية وتدرس الادب البرازيلي وآداب اللهجات الاسبانية المصطبغة بالصبغة الامريكية ، وتقول **ان ادب البرازيل قد وفق الى التعبير الملائم له بعد نهاية الحرب العالمية الاولى ـ سنة ١٩٢٠ وما بعدها ـ وأن هذا الادب يشف عن شعور ديني عميق وان لم يكن بالشعور التقليدي على الجملة ، وانه مع هذا لا تخفى فيه دلائل الصراع الذى تعتلج به الحياة الاجتماعية المعاصرة .**

وناقد الشعر الاغريقي

أما الشعر الاغريقي الحديث فناقده ومترجمه كيمون فريار Kimon Friar الاغريقي المولود في البلاد التركية والمتنقل ما بين بلاد الاغريق والولايات الامريكية ، وشعراؤه المختارون من طراز كزانتزارس Kazantzaris ناظم الاوديسة العصرية التي تنتهي برجعة الايمان الى صاحبها بعد رحلة طويلة يرفض فيها الها بعد اله ويخرج فيها من عقيدة الى عقيدة ، أو من طراز تاكيس بابتزونيس Papatzonis الشاعر المتصوف الطبيعي الخبير بالشئون الاقتصادية ، أو من طراز جورج سيفرز Seferis سيد البلاغة في أسلوب اليونانية الحديثة ، أو من طراز أوديس ايليتس Elytis أبرع شعراء العصر في النغم الموسيقي والطلاوة اللفظية ، وكلهم من شعراء الجد والعناية بالمعنى العاطفي والصياغة المنتقاة .

التوافق بين مناهج أمم متباعدة

لا يقع مصادفة

مثل هذا التوافق بين مناهج الشعر من اليونان الى البرازيل الى ايرلندة لا يأتي عفوا من قبيل المصادفة والارتجال، ولكنه دليل على تحول صحيح في نفس الانسان وضميره وبواعث شعوره وتفكيره



ودليل ـ من ثمّ ـ على انحسار موجة الهزل والهوس التي طغت على عقول الأمم الغربية بين الحرب العالمية الاولى والحرب العالمية الثانية،فهذه الموجة الآن قد بلغت غاية مدها وارتدت من المد الى الجزر،وهي وشيكة الذهاب في غمار البحر اللجي المحيط ببديهة الانسان في طبيعتها الخالدة ، فان هذه الطبيعة الخالدة لا تعبث بها نزوات الزمن فترة من الوقت الا عادت على الأثر فأثبتت وجودها وذادت عن كيانها واستأنفت مسيرها في طريق الجد والصدق بعيدا من الزيغ والعوج ومهازل العبث والفراغ .

شكسبير والمتنبي

ومن الجائز أن العصر الحاضر لم يخرج بعد من اعلام الشعراء من يضارعون أعلام القرون الغابرة في السمو والقدرة وضخامة الشهرة ، ولكننا نخطىء اذا طلبنا من عصر واحد أن يعيد لنا في الغرب هومـيروس وارستوفان وشكسبير وبترارك ودانتي وراسين وموليير ، وأن يعيد لنا في الشرق امرأ القيس والفرزدق



وابا تمام وابن الرومي وأبا الطيب والمعرى وابن هانىء وابن حمديس ، فان هؤلاء قد نشأوا فى عدة عصور ونبغوا فى عـدة بيئات . ولو انهم نشـأوا فى عصر واحد ونبغوا فى بيئة واحدة لما وجب فى الشعر أن تنجبهم جميع العصور وجميع البيئات لأن الشعر « شخصى » ينتمى الى العظمة الشخصية ولا يرتبط بترتيب العصور كما ترتبط العلوم والصناعات. ولا بد فى العلم أن يكون عالم اليوم أعلم من زميله قبل الف سنة والا كان العلم فى هبـوط واسفاف . ولا يلزم ذلك بين الشعراء كما يلزم بين العلماء . اذ يحدث كثيرا ان يكون شاعر القرن الاول أفحل وانبغ من شاعر القرن العشرين ، ولا يقال من اجل هذا أن الشعر مضمحل زائل او آخـذ فى الاضمحلال والزوال .

العصر الحاضر اغنى العصور

« بالقصيد المحسوس »

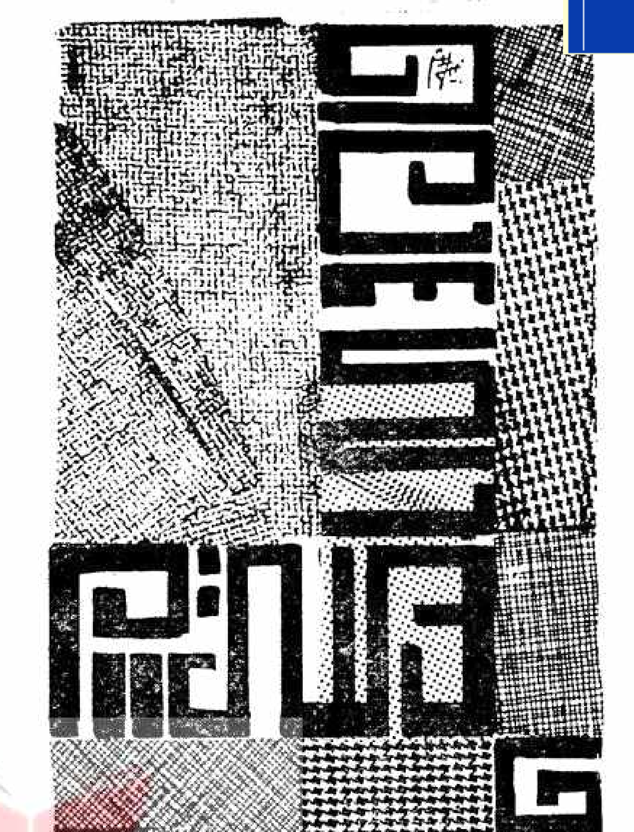
ولابد ان نذكر امرا ينساه بعض النقاد حين يذكرون قلة الشعر بمبناه اللفظى وينسون أن الشعر فى لبابه تعبير عـن العاطفة والحس والخيال ، وأن العصر الحاضر اغنى العصور جميعا بوسـائل التعبير عن عاطفة الانسان وحسه وخياله فى الصور المتحركة واغانى الاذاعة وحوادث القصص وأخبار الصحافة وسائر هـذه المعبرات التى تحسب من الشعر عاطفة وحسا وخيالا ولا تحسب منه لفظا ووزنا بما اصطلحنا عليـه من مباني الشـعر ومعانيه .

فاذا نحن نظرنا الى جوهر الشـعر هذه النظرة العامة فالعصر الحاضر أغنى العصور بالقصيد المحسوس وان كانت به قلة فى القصيد المنظوم ، وسيأتى اليوم الذى يتخصص فيه كل فن بتعبيره الذى يلائمه فيكثر الشعر منظوما موزونا كما يكثر الآن محسوسا معبرا عنه بمختلف الاساليب. ولعلنا نمثل لهذه الحالة بنتائج التخصيص كما شـاهدناها فى سـائر الفنون أو فى عامة المعارف الانسـانية ، فقد كانت فنون التصوير من عمل فرد واحد منذ بضعة قرون ، فما زال بهـا التخصيص والاتقان حتى نبغ فى هـذا الفن من يشتهر برسم الزهرة ولا يشتهر برسم الشجر أو النبات عمومه ، ونبـغ فيه من يشتهر بلون واحد ولا يشتهر بغيره من الالوان .

وكل نقص فى عدد القصائد المنظومة يأتى من سبب كهذا السبب هو نقص موقوت يدل على زيادة فى مادة الشعر من ينبوعها العميـق ، وتنبىء عن زيادة فى الغد تشمله بمبناه كما تشمله بمعناه.

عباس محمود العقاد

مصر
المجلة
العدد رقم 91
1 يوليو 1964



واجبنا نحو اللغة

للدكتور
محمد غنيمي هلال

آن أن تتحقق الثورة في اللغة العربية الحديثة ، ثورة خلاقة ناهضة تعالج مسائل لغتنا في عصرنا الثورى الحديث علاجا حاسما عاجلا لا توانى فيه ولا هوادة • فاذا كانت اللغة هى وسيلة التفكير وأداته ، فان تطهير هذه الأداة واستكمالها هما من أوائل ما يجب أن نعنى به •

وليست اللغة فحسب دعامة نهضتنا الثقافية من فكرية وفنية ، بل هى كذلك دعامة النهضة العلمية ، وسبيل تقويم الفرد بتعميق وعيه ، ثم الفكر الجماعى فى وحدته وسعة آفاقه ، واللغة مع ذلك وفوق ذلك أساس الوعى السياسى والقومى فى وثبتنا العربية الحديثة •

ولقد بدأنا نعى أن للغة العربية مسائلها ومشكلاتها بمطلع العصر الحديث ، لنطوعها للمطالب العلمية والفكرية • وطبيعى أن يعقب انتفاضة الوعى وتطلعه الى الآفاق الفسيحة الجديدة فى مجالات الفكر والفن العالميين وعى بقصور الاداة اللغوية بعد طول تخلف • واللغة رهينة بوعى أهلها ومرآة له • وكان من ثمرة الوعى الجديد أن بذلت جهود فى سبيل النهضة اللغوية ، جهود شتيتة ضئيلة فى دور التعليم ، ثم فى المجتمع اللغوى الذى أنشىء خاصة لذلك ، يعاونه الآن فى المجال الثقافى واستكمال الاصطلاحات الفلسفية والعلمية — المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم والآداب • وقد أخذت هذه الجهود تتآزر وتنتظم ، وتنمو فى السنين الأخيرة ، متأثرة بادراكنا الثورى الجديد ، وبالحاح الحاجة الى استقلالنا الفكرى بأداة الفكر ، وتزويد هذه الاداة بثمرات الفكر العالمى ، واعانتها على الاضطلاع بمهامها الجديدة فى العهد الجديد • ولا شك أن هذه خطوات محمودة مأمولة الثمرات ، ولكنها لا تزال فى مرحلة البدء ، و لازالت بمثابة خطوة ضيقة فى طريق طويل لم نكد نبدؤه •

فاللغة العربية — حتى اليوم — ليست لغة العلم فى جميع معاهد العلم ، وما زالت تعانى فى أداء مهمتها العلمية فى كثير من دور العلم التى تستخدم فيها وسيلة لتلقى العلوم حتى النظرية منها ، وفضلا عن موتها فى لغة الحديث ، أصبحت مهددة بالموت فى دور التعليم نفسها باللجوء الى العامية فى الشرح حتى فى شرح علومها ذاتها فى كثير من الحالات ، ثم وقفت حصيلتها الثقافية من طول ما ناءت به من

عبء قرون التخلف ، على الرغم من غنى تراثها القديم، ومرونتها فيه وفاء بمطالب عصورها السالفة . فبديهى أننا لا نحمل اللغة تبعة ، ولكن التبعة تقع على أهلها والمسئولين عنها بخاصة ، وان ظلت هذه التبعة فادحة ، اذ أن أمامهم ماضيا من التخلف لا زالت آثاره ــ فى اللغة ــ باقية ، يجب التخلص من عقباتها أولا ، حتى يتعبد الطريق . ونلم هنا بعرض سريع لهذه العقبات ، كى نتحدث بعد ذلك فى المشكلات ، وكيف نواجهها .

وأولاها ما يتمثل فى الفجوة الثقافية التى تفصل بين الطوائف التى تنشد فيهم اللغة تحررها ونهضتها . فأكثرهم يتمثل فى فريقين تطمس الخصومة بينهما الحقيقية : فهم اما قاصرون فى الثقافة اللغوية وعلومها الحديثة ، وهى العلوم التى نهضت على أساسها اللغات ، واستكملت نموها ، واطرد لها هذا النمو فى العصر الحديث ، بالتعمق فى درس طبيعة اللغة ورسالتها العلمية والنظرية والانسانية . وأى أمر أشكل من أدواء سرت الى من هم مظنة المطبين لها ، حتى ليتطلب كل تجديد فى اللغة جهدا كبيرا لاقناع سدنتها أنفسهم به ؟

والى جانب هؤلاء من تصدوا لهذه المسائل وقد ألموا بثقافات لغوية حديثة دون أن يحيطوا بموروث العربية ، وما يمكن ان تسفر عنه دراسة تراثها العريق ، فكان علاجهم لها شرا من الداء . وبين عزلة الأولين وانطوائهم عن جهل ، وتغرب الآخرين وقصورهم وغرورهم ، تردت العربية فى تمزق وانطمست معالم الجادة . وبين هاتين الفئتين تقوم قلة تمثل الحلقة المفتقدة ، ضئيلة ضائعة الصدى .

ومن العجيب أن هؤلاء جميعا يعرضون مسائل اللغة ومشكلاتها عرض المتهيب ، لا يواجهها بحلول حاسمة ، ويشير اليها أكثر مما يتعمق فيها . ويطول بنا أن نتتبع هذه الجهود الموزعة والضالة أحيانا كثيرة، ولكنا نضرب أمثلة عامة ، نصف من خلالها بعض هذه المشكلات :

خذ مسائل النحو العربى . فهو يزال مفهوما على أنه الاعراب فحسب ، من رفع ونصب وجر وجزم ... ظاهر أو تقديرى ، مع كثير من تأويلات غثة لا تقدم كثيرا فى فهم اللغة ووظائف تراكيبها .. وبديهى ان هذا فهم قاصر ، تكشف عنه الملاحظة العادية ، فضلا عن التبحر الحتمى لمن يريد أن يفهم اللغة على طبيعتها ، فكثير من اللغات لا اعراب فيه ، وله علم « نحوه » برغم ذلك ... وليس هذا الشكل الظاهر أو التقديرى سوى دليل على تفاعل الكلمات فى التراكيب . والكلمات المفردة بمثابة شحنات متفرقة ، ميتة بانفرادها ، حتى اذا صيغت اكتسبت هذه الألفاظ كل طاقتها التعبيرية . وما أشبه الكلمات فى تراكيبها بالأفراد فى الجماعة أو الأمة ، تتغير طبيعتها فى عقليتها الجمعية كما يتغير التركيب الكيماوى فيختلف عن عناصره المفردة . وبالتركيب تحدث للألفاظ صور من التغيرات ذات سمات خاصة . ولكل لفظة فيها سحنة خاصة وضعية أو جمالية ، بها تتفاعل بعضها وبعض ، ولكن فى تركيبها ، كتفاعل الأفراد فى طبقاتها الاجتماعية . وبعض اللغات يكتفى فى الدلالة على هذا التفاعل بوضع الكلمة موضعها فى الجملة ، وهى اللغات التى لا اعراب فيها (أى لا حركات وظيفية فى أواخر الكلمات) ــ وبعضها الآخر ذو اعراب بهذا المعنى ، ومنها اللغة العربية . وخاصة الفصيلة الأخيرة ــ من هذه الناحية ــ أن دلالاتها الوضعية والجمالية مرتبطة بصور تراكيبها المرنة . فالجملة واجزاؤها ليست ذات شكل ثابت أو قريب من الثابت ، كما هى الحال فى الفصيلة الأخرى . وحين فقدت العامية ــ عندنا ــ الاعراب ، ثبت موضع الكلمة فى الجملة ، فلا تجد ــ مثلا ــ متحدثا بالعامية يقدم الفعل على الفاعل فيقول : « كتب محمد » بل يلتزم : « محمد كتب » ــ ولا نريد أن نسترسل فى تفاصيل كثيرة تمس ما يجب أن يندرج فى النحو بوصفه علما حيا من علوم اللغة ، يتذوق فى وظائفه التركيبية ، لا فى مجرد شكل أواخره ، وهذا النحو الحى لا يتفق بحال مع النحو التقريرى أو العقيدى الذى يقتصر عليه الآن فى التعليم . ويستلزم ذلك أن يكون علم « التراكيب » أو Syntase جزءا ضروريا فى تعليم النحو ، حتى يتذوقه الدارس ، وتحس له بفائدة غير آلية .

وكثيرا ما تحدثوا عن « النحو » كأنه غول رهيب، وكأن اللغة العربية وحدها انفردت به ، بل يتعجب بعضهم ــ ومنهم الدكتور طه حسين ــ أن يكون للنحو قواعد يتلزم بها المتكلم ، ومن يخرج عنها يخرج عن اللغة ، ويعيب النحويين الذين ضبطوا للغة قواعد وظيفية للكلمات فى الجملة ، ولم يقيدوا فى هذه القواعد بالغريب والشاذ !

وأية لغة ليست لها قواعد فى تراكيبها ؟ وأية لغة لم تضبط لها قواعد ، يؤكدها الشذوذ الذى يجب ألا يتبع ؟ على أن اللغات التى تطورت فى تراكيبها ـ كاللغة الفرنسية التى يعرفها هذا الـكاتب ـ قد ضبطت قواعدها فى تراكيبها على حسب العصور ، حتى ثبت فى صورته الأخيرة ، فمن يتكلم الآن ويسير فى كلامه على حسب تراكيبها القديمة ، فهو مخطىء فى نظر أهلها ، ولا يستطيع أن يحتج حتى بما قاله « راسين أو » ، فضلا عن « رابليه » و « مونتينى » فيما يخص التراكيب التى لم تعد تجدها القواعد الحديثة • فلماذا ـ اذن ـ التهوين من شأن قواعد اللغة العربية وأهميته ؟ ولماذا لا تدرس قواعد النحو لأبنائنا على نحو ما يدرس هؤلاء الأبناء أنفسهم فى مدارسنا ـ نحن ـ النحو الانجليزى أو الفرنسى ، اذ يدرسون التحليل النحوى ، والفرق بينه وبين التحليل المنطقى والأدبى ، فيما يقابل عندنا المراحل الاعدادية والثانوية •

وأشد ما منيت به العربية ـ فى دعوات أهلهـــا المتصدين لعلاج مسائلها ـ هو أنهم يدعون للتخفيف والتيسير ، كما يريد الدكتور طه حسين مثلا وكثير سواه (انظر مجلة المجمع الجزء الحادى عشر) • ونقول نحن بالتطوير لا بالتيسير • فالتيسير اعتراف بالضعف ، والتطوير مواجهة الأمر بفهـــم أدق • والمعلومات فى التطوير أكثر ، وليس التبسيط سوى نوع من التجهيل هروبا من الاحاطة بما تقتضيه طبيعة اللغة • ولغتنا أحوج الى هذا التطوير الذى يجعل اللغة وعلومها ـ بما فيها النحو ـ أكثر حيوية وأعمق ، وأكثر تشويقا ، فلا وجه بحال الى الدعوة للتيسير الذى هو نكوص وتخاذل ، وبخاصة فى لغة ليست حية فى الحياة العامة بتراكيبها الفصيحة ، فالنحو ـ مثلا ـ يجب أن يتصل بالكشف عن حيوية اللغة فى تراكيبها ودلالاتها ونصوصها ، فيندرج فيه علم التراكيب ، وفى هذا العلم كثير من أبواب علم « المعانى » القديم ، يجب أن تستكمل بما جد فى علم التراكيب الحديثة الذى سبق أن أشرنا اليه •

وينبنى على ماقلنا ـ خاصا بالاعراب ـ وضوح خطأ الدعوة الى توحيد العامية مع العربية فيما سموه : « اللغة المشتركة » ، فلكى تتحقق اللغة المشتركة ، ينبغى أن تراعى التراكيب العامية كى تصلح الجملة للنطق بها عاميا وعربيا • وفى هذا اهمال لوظيفة المرونة فى التراكيب المبنية على الاعراب ووظائفه الوضعية والجمالية كما قلنا • وهى خاصة الفصحى التى تضيع باتباع اللغة المشتركة كما دعوا اليها ، فتخسر الفصحى دون أن تفيد العامية شيئا يذكر • وقد اعترف بعض دعاة اللغة المشتركة أنفسهم أنهم حين راعوا مقتضيات العامية فى التراكيب لتحقيق فكرة اللغة المشتركة ، قد لحظوا أن كتابتهم لم تكن تقرأ بسوى العامية ، استجابة لصورة التراكيب ، فقرروا فشل تجربتهم •

واعجب من ذلك أن يدعى كثير من هؤلاء أنه من الممكن أن تعود الفصحى ـ فى صورتها الكاملة من حيث الاعراب والتراكيب ـ لغة حديث ، أو لغة شعبية تحل محل العامية • ومن الواضح أن هـذا حلم فان من الطبيعى ـ حتى لو كنا نتكلم الفصحى الآن ـ أن تنقسم لغاتنا بطول العهد الى شـــعبية وأدبية ، كما حدث فى اللغات جميعا • فعكس قضيتهم هو الصحيح • أما الاشتراك فى المفردات ، فيمكن أن تغنى العامية ببعض مفردات من اللغة الفصيحة ، ولكن المفردات لا تمثل روح اللغة ، اذ جوهر اللغة فى تراكيبها ، وتظل بعد ذلك طبيعة اللغة الأدبية أغنى دلالة ، وأدعى لبذل الجهد ، كى يستكمل أهلها بها ثقافتهم ويتعمقوا فى فكرهم وعلومهم •

هذا مثل ضربناه لمسألة واحدة فيما يخص مسائل النحو وصلته بالدلالة والتراكيب وما تفرع عنه من قضايا ، لنشير الى خطورة تناول مسائل اللغة بهذه الروح وهذه العقلية •

بقى أن نشير الى مثل آخر يمت بصـــلة لآفة الدعوة الى التيسير ، وهومسألة الاملاء ، أو ماسموه : « تيسير الكتابة » • فان من عالجوا هذه المســألة بدأوا بضرورة تغيير الكتابة العربية أو اصلاحها • وكثير منهم رأى ضرورة استكمال الحروف العربية ، لتكون فى صورة أقـرب الى الدلالة على النطـق الصحيح ، ولو باضافة حروف لاتينية ، ولكن سرعان ما طغت نزعة « التيسير » هذه ، وهى أشـد ما نخشاه فى اللغة ومسائلها ، فاكتفوا بالدعـوة الى تيسير كتابة بعض الكلمات على حسب النطق ، ومنهم الدكتور : « طاها حسين » • ويذكرنى هذا بمحاولة قام بها « لويس مينا » فى اللغة الفرنسية فى أواخر القرن التاسع عشر ، فى كتاب قيم له ، ولم يلق الكتاب بذلك رواجا لدى الجمهور الفرنسى ، حتى انه أراد مرة أن يدفع أجر عمال لديه بعض نسخ منه بدلا من النقود ، فرموا به فى وجهه ، على الرغم من الفرق

الشاسع بين صعوبة الفرنسية فى كتابتها ويسر الكتابة العربية وبساطتها • ولم يفكروا مع ذلك فى القيام بهذا التبسيط فى الاملاء على توافر ما يبرزه لديهم والضرورة ملحة فى هذا المجال الى استكمال الكتابة العربية لا الى تبسيطها • ومن العجيب أن المجمع اللغوى الموقر يكتفى بالتوصية بشكل بعض الحروف الصعبه ، وقد تحدثت الى عضو جليل منهم فىذلك فقال لى ان الكلمات المشهورة لا يتصورالخطأ فيها ضرورة لشكلها !! وكيف تكون هذه الكلمات شهيرة لدى كل الناس وفى كل العصور ؟ وليفتح من يشاء القواميس القديمة ليرى كثيرا من الألفــاظ الغريبة لدينا اليوم تكتفى تلك القواميس بالتعقيب عليه أنه معروف • والأمر أخطـر من ذلك بكثير ، وبخاصة فى التراكيب ، والمنطق يقتضى أن نعتمد على الاملاء فى ارساخ القواعد ، لا العكس ، مما نظن أنه لا حاجة الى شرحه •

ومأزق آخر تتعرض فيه الفصحى لأزمة وخيمة العواقب ، يتمثل فيما يصوره بعض المثقفين من أهلها من صراع بينها وبين العامية ، يضعونها فيه موضع التفاضل • وقد يرجحون فيه جانب العامية فى بعض الأجناس الأدبية الحديثة كالقصة والمسرحية ، وقد يحصرون تفضيل العامية فيهما على الحوار تعلـــة بمطابقة الأداء الفنى للواقع •

والحق ان اللغة الفصيحة لكل دولة غير اللغـة الشعبية ، لا فى اللهجة والمفردات فحسب ، بل على الأخص فى طبيعة ما يختص به كلتاهما • فلا يمكن أن تضطلع العامية برسالة ثقافية ولا علمية ، وهى أبعد ما تكون من التجريدات ، على ما بها مع ذلك من حيوية خاصة تتذوق وتستهلك فى موضعها ــ تذوقا محليا لو راعيناه ، حتى فى شئون الأدب والفن ، لقامت لكل اقليم صغير لغة أدبية خاصة ، فى وسط الدولة الواحدة • وكل لغة من لغات العالم الفصيحة تضحى بهذا الطابع المحلى المحض الذى يختص به الأدب الشعبى ، لأنه ليس شيئا يذكر الى جـــانب طاقات اللغة الفصحى فى الأداء والعمق ، والنفوذ الى تصور الخواطر الرفيعة • وكبار دعاة الواقعية فى الآداب العالمية ، منذ روادها حتى اليوم ، لم يغفلوا أمر العناية بالأسلوب وروعة التصـوير باللغـــة الفصحى فى كتابتهم ودعواتهم ، حتى ليقول زولا نفسه : « الجملة الطيبة الصياغة فى ذاتها عمل طيب » • ولا يستطاع الفصل بين الفكرة الرفيعـة والصياغة الرفيعة •

وحين تطلبت النزعات الوطنية المحلية أن تقـوم اللهجات العامية لغات اقليمية فى عصر النهضـــــة الأوربى ، كان ذلك ايذانا بموت اللاتينية فىالأدب ثم فى العلم ، وكانت لذلك الصراع دواعيه الخاصة• وليس شيء من هذه الدواعى لدينا الآن ، بل لدينا أسباب قومية ملحة قاهرة تضاد تلك التى أدت الى تحقيق البون الشاسع بين اللهجات التى تفرعت عن اللاتينية ، كالفرنسية والايطالية والأسبانية ، على أن أصحاب تلك الدعوات فى اللغات التى تفرعت عن اللاتينية وادت الى موتها لم يدعوا الى احلال اللهجات الشعبية محل اللغات الفصحى الا بعد أن بذلوا الجهود الجبارة فى سبيل ترقية تلك اللهجات كى تؤدى رسالتها الأدبية والانسانية الجديدة، ويكفى أن نذكر أن « دون كيخوته » و « الكوميديا الالهيـــة » انما كتبتا لعصرهما بلغة كانت لا تزال شـــعبية ، وفى مرحلة التهيؤ لاستبدالها باللاتينية، على حين لم يبذل دعاة العامية عندنا شيئا فى كتابتهم أو دعواتهـــم لتحميل العامية لدينا رسالة لم تتهيأ لها فى مجال الفن والأدب ، فضلا عن العلم ، ولذلك أدى لجوءهم للعامية فى الآثار الأدبية الى هبوط المستوى الفنى ، ومستوى الحوار وسطحية الأفـكار فيه • فليس افتعال الصراع بين العـــامية والفصحى عنـدنا الا هروبا من جهد دراسة الفصحى ، وجهل بطبيعـة اللغة الأدبية ، وهبوط بالمستوى الفكرى ،الى جانب ما يؤدى اليه من تفاقم أزمة اللغة لدينا ، وتفكك أواصر العروبة •

ومن الذى يدور فى خلده أن يسهم فى خطر تعرض الفصحى لمصير اللاتينية قديما ؟ ولكن هذا الخطـر بدأ يهدد اللغة لدى النشء بانتشار المجلات العامية ، كما بدأ يهدد العربية فى دور العلم عجزا وقصورا ، وأخذ بعد ذلك يغزو النتاج الأدبى لدى صــــفوة من كتابنا ، سيصلون هم انفسهم عواقب التردى فيه اذ لن يكون لأعمالهم من خلود ، بل لن يكون لهـا سوى قيمة عابرة فى مجال محـــدود ، فستتذوق وتستهلك فى ملابستها المكانية والزمانية الموقوتة لتقضى نحبها على الأثر •

ولا بد للفصحى أن تتخطى هذه العقبـــات ، وأن تتحرر من تلك العوائق ، وأن تواجه مشكلاتهـا بعد ذلك على أساس من التزود العلمى الصحيح ،

حتى تتدارك ما رزحت تحته من عبء التخلف وتنطلق الى أداء رسالاتها فى مختلف المجالات ، شأن اللغات الحية الكبرى ، وهى جديرة بهذه المكانة التى نتطلع اليها .

وقد تجلت آيات تقدمنا فى مجالات ثقافية كثيرة ، وظهرت آثار نهضتنا فى تحصيل العلوم . ولكنا فى ميدان اللغة واستكمالها لم نخط خطوات تذكر . والأمل ضعيف فى المجمع وشيوخه اذا قسنا مستقبله بماضيه . فلن تكفى البحوث الأكاديمية النظرية الموزعة وغير المنهجية ، على حين تعانى اللغة من أمراضها ومن فقرها فى مختلف ميادين الحياة والفكر والفن ، ويعوزها ما يجب أن تصير به فى أقرب وقت لغة علمية ، لا من حيث استكمال مصطلحاتها فحسب ، بل كذلك بوصلها بالتراث العالمى ، وتطويعها للتعبير عنه ، لتتزود منه فى وفاء ودقة وعلى أساس منهجى يجمع الى سرعة التحقيق سلامة الأداء . ويصحب ذلك الجهود ويتبعه تقويم تعليم اللغة فى دور التعليم جميعا ، والتزام فرضهااداة للعلم فى جميع مواده ، مع سلامة النظرة ، وتسديد طريقة تعليم اللغة وعلومها وأدبها على منهج حديث، لا يقوم على تيسير ، ولكن على تطوير يجعل من هذه اللغة أداة للتفكير والتذوق معا فى مجالاتهما الرفيعة الحديثة ولا سبيل الى تتبع مثالب تعليم اللغة فى التعليم العام ، والاستهانة بها فى دراسة المواد الأخرى غير العربية ، ثم نقص موادها وقصور أداته فى دور التعليم العالية ، اذ تتردد بين منهجين : قديم جامد ، أو حديث قاصر ، على نحو ما أسلفنا فى حديثنا فى تبعة القائمين بأمر اللغة وطوائفهم .

ونحن فى أشد حاجة الى تآزر اجهزة الثقافة جميعا على القيام بثورة لغوية يسبقها تخطيط يقوم على أسس تتفق وما أسفرت عنه العلوم اللغوية الكثيرة فى حضارة العالم الحديثة . وأول ما يجب التسليم به أن علينا أن نحافظ كل المحافظة على خصائص اللغة فى التراكيب ، فهى أخص ما تختص به كل لغة، وعلى أساس التراكيب وخصائص تقسيم اللغات الى أقسام وفصائل . فمن الخطر كل الخطر أن تهون من شأن القواعد أوالنحو ، أو ندع للعامية سبيلا الى الطغيان على العربية فى الأساليب أو جمود التراكيب، أو نستخف بشأن خاصة اللغة فى الدلالات الوضعية والجمالية وارتباطها الوظيفى بتغير أواخر الكلمات. وبالجملة علينا أن نكون فى سلام مع « علم التراكيب » وحدوده الحية التى بها نتجاوز الوقوف عند حدود النحو التقريرى العقيدى ، كما أشرنا فى صدر المقال . ولنشهر بعد ذلك حربا شعواء على البلاغة التقليدية لنستبدل بها « علم الأسلوب » الحديث ، وهو علم لما يكتب فيه بالعربية شىء يعتد به . فواضح أن الأمر يتطلب جهدا وعملا كثيرا ، لا استهانة فيه ، ولا مجال للتيسير الذى يريدنا عليه المتوانون أو قاصرو الثقافة . هذا الى ما تمليه علينا الضرورة الملحة من استكمال اداة اللغة وتطهيرها واثرائها . ونستطيع أن نجمل ما ندعو اليه فى المسائل الآتية :

أولا : مواجهة مشكلة الاملاء والكتابة بحيث تضمن سلامة القراءة الصحيحة لمن يتعلم اللغة ويقرأ بها . وهذه فيما أرى أولى المشكلات . ولا سبيل الى أن تكون اللغة العربية علمية الا بعد تذليل هذه الصعوبة ، ولا سبيل الى احياء اللغة وسلامتها بدون حل هذه المشكلة . وليس من اليسير الاتفاق على أساس لهذا الحل ، غير أنى أقترح علاجا سريعا يمكن أن نلجأ اليه ولو مؤقتا فى هذا الجانب ، وهو الشكل الكامل للحروف فى جميع الكتب ، بل فى جميع ما يكتب بالعربية ، ومن كتب وصحف ومجلات .. لا للكلمات فى حروفها فحسب ، ولكن كذلك لأواخر الكلمات وهو حل لا يقطع صلتنا بتراثنا المكتوب من قبل ، كما اعترض على حلول أخرى للتغلب على هذه الصعوبة نفسها . وهذا الحل ألزم ما يكون فى التعليم العام . وذلك أنا اذا ضمنا قراءة سليمة لكل ما نكتب ، فانا نحيى اللغة فى مجال عملى تحتفظ فيه بأخص خصائصها فى التركيب . والقراءة الصحيحة الدائمة للنصوص من شأنها أن تنضج ملكة اللغة بممارسة القراءة الصحيحة ، فتساعد هذه القراءة على تيسير الحديث بعد ذلك بالعربية فى المواقف الأدبية ، اذ أن القواعد التى تلقن كما هى الحال اليوم تبقى فى تطبيقها موكولة الى العملية الذهنية أثناء الحديث أو القراءة ، مما يتطلب جهدا مزدوجا من القارىء . ويحدث أن يهرب من هذه الصعوبة بتسكين أواخر الكلمات ، فيسقط الاعراب ، ولا ينجيه من هذا الخطأ فى نطق أشكال الحروف فى داخل الكلمات ، حتى لنرى كثيرا من المثقفين بل الكتاب تعييهم استقامة النطق بجملة واحدة صحيحة فيما يقرءون أو يسطرون . وعهدنا باللغات أننا نستطيع قراءتها

بتعلم قواعد هذه القراءة حتى لو لم نفهم ما يراد منها ، على حين أنه لا تستقيم لنا القراءة الصحيحة فى العربية الا بالفهم أولا • فاذا انتقلنا من ذلك الى النصوص العلمية كانت الحاجة الى تحديد النطق فى الكتابة امس •

ومن الطرائف الأليمة الدلالة ان صغار النشء فى مدارسنا يقدم لهم الكتب الأولى ليقرءوها بدون شكل • فيلجأ الطفل الى التخمين فى نطق الكلمة ، وقد يتعود الخطأ بهذا التخمين • وقد تحدثت فى ذلك الى بعض رجال التعليم فقال لى ان هذه نصيحة رجال التربية ، بالبدء بالبسيط قبل المركب ! واذا صح ما قيل لى ، فهذه لعمرى ثمرة عبقرية لم تهتد عباقرة أصحاب هذه النظريات التربوية أنفسهم كى يسدوها الى أهل لغتهم الذين يبدءون بتعليم النشء صور الكلمات بحروفها وحركاتها ، على الرغم من صعوبة تلك الصور فى لغاتهم ! ••

سيقال ان الشكل المطلوب للحروف على هذا النحو يتطلب كثيرا من النفقات ، ويحتم تغيير حروف المطابع ، ويستلزم تعديلا فى بعض صور الحروف حتى يتيسر وضع حركاتها القصيرة • وأرى أن كل نفقة فى هذه السبيل مهما بلغت هينة فى سبيل هذه الغاية الكبيرة التى لا بد من تحقيقها، بل لا بد من البدء بها •

ثانيا : يجب أن تحتم الدولة استخدام اللغة الفصيحة فى أجهزة الثقافة جميعا •• وبخاصة المذيعين واصحاب البرامج ، وجعلهم قديرين على الاضطلاع بالمهمة ، فان تعسر التزام الاعراب فلا أقل من التزام التراكيب والمفردات • وهذا أمر نساعد به على سلامة اللغة وانتشارها ، ثم على سعة نفوذ البرامج لدى الشعوب العربية التى قد يصعب عليها تتبع اللغة الموضعية• ومن الغريب أن يستخف باتباع اللغة القومية وأساليبها أولئك الذين يغزوهم الخجل اذا أخطأوا فى لغة أجنبية يدعون اجادتها •

ثالثا : القيام بحركة تطهير للغة فى سبيل سلامة التراكيب ، وفى سبيل تحديد دلالاتها وذلك ما يفرضه علينا احترامنا للغتنا ، وتهيئتها لكى تصبح لغة علمية ، وأداة جمالية واضحة المعالم ، محددة الدلالة • وذلك بمراجعة ما جد من استعمالات يمكن اقرارها ، ونبذ ما يتعارض وأصول اللغة الموروثة وقواعدها • وقد بدا يسرى فساد التراكيب حتى فى معاقل العربية نفسها وكثير من اخطاء الاساليب الشائعة صارخ شنيع و،قد يدق حتى يتسرب الى من هم من السواد من سدنة اللغة • وأضرب مثلا لذلك أخطاء وردت فى مقالات مجلة المجمع وأشرت الى صاحبها فيما سبق ، مثل استعماله « وانما » فى موضع « ولكن » ، واستعمال (بينما) مكان (فى حين) أو على حين ، وأعترف أنها أخطاء دقيقة ، ولكنها خطيرة لا تقرها اللغة ، ويعظم الاثم فيما يوردها على لسان من يعدهم الناس حجة فى ثقافتهم اللغوية •

رابعا : امداد اللغة بما يعوزها من مصطلحات علمية وفنية فى غير توان ، ومن غير التباطؤ الذى ألفناه حتى بلغ حد التوانى والقصور أشنع ما يكون التوانى والقصور ، ويتحقق هذا الامداد اما بالاشتقاق والنحت ، واما بأخذ بعض الألفاظ والمصطلحات الأجنبية لتعريبه • وقد بدانا هذا الطريق ، ولا أطالب بسوى المبادرة بتلافى النقص فيه • ولا يضير اللغة فى شىء أن نعتمد فيها بعض المفردات المجلوبة • ويجب فى هذا المجال أن نتوسع فى النحت ، ونلحق به بعض كلمات لصيقة تؤخذ حروفها من عدة كلمات عربية ترمز تلك الحروف اليها ، وبخاصة فى الاصطلاحات العلمية •

خامسا : فيما يخص المفردات العربية الموروثة ، يجب أن تتبع دلالاتها التاريخية فى تراثنا الأدبى والفكرى • وبدون هذا التتبع كثيرا ما تغمض وتلتبس بسواها فى استعمالها ، وكثيرا ما يحدث هذا فى الكلمات التجريدية ، مثل كلمة الوطن ، أو المروءة ، او الأريحية •• وهذا مشروع طويل الأجل ، يجب أن يقرأ له التراث كله ، وأن تستقصى فيه مختلف دلالات الكلمات التجريدية ، لتتحدد مفاهيم الكلمات فى مختلف العصور ، وكى تيسر الافادة من هذا التطور فى اثراء اللغة والتوسع فى معانى كلماتها ، واختيار ما يتلاءم من بينها لهذا التوسع ، ثم لكى يمكن فهم تراثنا الفكرى والعلمى فهما سليما عميقا ، ويمكن البدء فى ذلك بتحديد مفردات كل كاتب أو شاعر ، وبيان قدرته على تطويعها للمعانى المختلفة فى عصره • ولقد بدأ بعض المستشرقين هذا الطريق •

سادسا : لا تكفى القواميس اللغوية والتاريخية السابقة ، بل لا بد من قواميس خاصة تسعف فى الاحاطة بالتراث واتجاهاته ، مثل قواميس الفلسفة

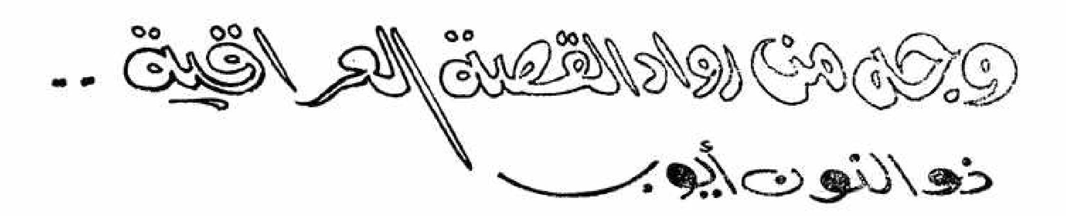
والأدب ، للوقوف على مصطلحاتها الفنية ، وعلى تاريخ المؤلفات ، وما ورد بها من شخصيات ونماذج انسانية حقيقية أو أسطورية ، وأماكن ٠٠ والأنماط الكثيرة فى اللغات الأخرى كفيلة بسلامة العمل فى هذا الميدان الذى يتطلب تعبئة كثير من الجهود ٠

ولا بد من دعم هذا الجانب بقواميس عالمية أخرى تزود القارىء العربى بما يناظرها من تراثنا ، مثل الموسوعات والقواميس العالمية للأدب والفلسفة والفن ، سواء منها التاريخية والحديثة ٠

سابعا : لا يمكن أن تصير لغتنا مستوفية الوسائل بتزويدها بالمصطلحات ، وتحديد مدلولاتها ، فى ماضيها التاريخى وحاضرها فحسب ، بل لا بد مع ذلك من اغنائها بتزويدها بثمرات التراث العالمى فى العلم والادب والفن ممثلة فى حركة الترجمة وقد بدأنا نخطو خطوات واسعة فى هذا المجال بفضل جهود وزارة الثقافة ، وان كان لا يزال ينقصنا التخطيط الشامل ، وأرى أن ينشأ جهاز كبير قوى لهذا التخطيط وتنفيذه ٠ وعندى أنه لا يتيسر متابعة هذا التخطيط وتنفيذه على ما ننشد الا بالوقوف على ما يجد فى كل الميادين العلمية والثقافية ، وأرى أنه لا تكفى مراجعة قوائم المكتبات والمجلات ، بل لا بد مع ذلك من انشاء مكاتب ثقافية تيسر لنا تتبع هذا النشاط فى الجامعات الأخرى وفيما ينشر فى الدول الأخرى من كتب وبحوث ، مع ما يتبع ذلك ويصحبه من نقد لهذه البحوث والكتب فى العواصم الثقافية العالمية ٠

ثامنا : تبقى بعد ذلك مشكلات علوم اللغة العربية نفسها وبخاصة فى دور التعليم ، وطرق التغلب على تطويرها ، ووصلها بالثقافات العالمية ، وامدادها بما استجد من علوم لغوية حديثة ، وكيفية الافادة منها فى التعليم العام والجامعى ، وتزويد الطلاب والدارسين فيها بما يقفهم على التيارات الفنية والفكرية الحديثة وطريقة اعداد المعلم الكفء لهذا كله ، ووسائل تهيئته لاداء رسالته ، سواء فى مجال الوعى والعلم أم فى مجال الأدب والفن ، لخلق جمهور جديد يضطلع بمطالب النهضة وتحقيق غايات الثورة ، وكل هذه أمور هامة عاجلة لا تكفى فى مقال مهما طال ، ولكنى أدعو ، وألح فى الدعوة الى عقد مؤتمر عام لكبار المشتغلين باللغة فى البلاد العربية ، يعد له اعدادا طويلا ، وتكون دعامته ممن جمعوا بين الاحاطة بالتراث العربى ، وهم فى نفس الوقت وثيقو الصلة بالعلوم اللغوية والأدبية الحديثة ، فعلى الرغم من ضعف ثقتى بهؤلاء متفرقين ، فانى كبير الأمل أن تتضح الجادة باجتماعهم ونقاشهم الطويل لهذه المشكلات التى طال بها العهد ، على حين لا ينبغى بحال من الأحوال أن نتوانى فى حلها فى صورة حاسمة جريئة قائمة على دراسات واسعة عميقة ٠





د. علي يحيى منصور

تحتل الرواية والقصة القصيرة اليوم مكانا بارزا في الادب العربي المعاصر في كل ارجاء الوطن من الخليج الى المحيط .. ولا يمكن التحدث عن هذا الفرع الادبي في العراق خاصة دون ذكر الاستاذ القاص ذو النون ايوب كأحد رواده ومخضرميه وكأحد المجيدين فيه من ذوي الباع الطويل وجلال الاثر .

ارتشف كاتبنا من كثير من مناهل الادب العالمي في شبابه وحين تشبعت روحه بالافكار الانسانية النبيلة بدأ يسرد لنا تلك الحكايات والقصص الفنية الرائعة التي قرأناها ولا زلنا نقرأها بشوق واعجاب . لقد كان قلم الاستاذ ايوب ، كناقد اجتماعي خاصة ، سوطا فوق ظهور الطغاة والمتزمتين في العهد الملكي الفاسد ومنهلا سخيا للفكر لشبابنا منذ الثلاثينات ولازال القارىء العربي يطالع كتبه لا في العراق فحسب بل في كل اقطار الوطن العربي . وقد ترجمت روايته «اليد والارض والماء» الى اللغة الروسية وترجمت بعض قصصه القصيرة الى اللغة الرومانية والهنكارية . ورغم ندرة ما ترجم له الى اللغة الانكليزية او الالمانية او الفرنسية ، شأنه في ذلك شأن اكثر القصاصين العراقيين ، فهو معروف لدى المستشرقين والمهتمين بشؤون الادب العربي المعاصر في الاوساط الادبية العالمية . وحدثني الاستاذ ايوب بأنه كان يتراسل مع المستشرق الروسي المعروف كراتشكوفسكي والانكليزي جب في الثلاثينات ويحتفظ بكثير من الرسائل منهما .

حياة (ذو النون ايوب) حافلة بالاحداث فقد رأى نور الدنيا عام ١٩٠٨ في مدينة الموصل في اسرة متوسطة الحال لأب كان يعمل في التجارة هو الحاج ايوب العبد الواحد الذي شارك في الحركة الوطنية في العراق ضد الحكم العثماني والاحتلال الانكليزي . وكعضو في حزب العهد قاوم الاتراك وشارك في الدعوة الى مقاومة سياسة التتريك وساهم في انشاء المدرسة الاسلامية الاهلية وهي اول مدرسة علمت العلوم للطلبة باللغة العربية .

بدأ ذو النون ايوب تعلمه ، شأنه شأن الاطفال الاخرين ، في الملا بجامع المحلة لاتقان قراءة القرآن والخط العربي وذلك على يدي الملا محمود في جامع عبدالله بك في محلة رأس الكور القريبة من دارهم . ثم دخل المدرسة الاسلامية الاهلية بالموصل وقضى فيها اربع سنين واكمل الدراسة الثانوية في الموصل ايضا ذهب بعدها الى بغداد لاكمال دراسته الجامعية في دار المعلمين العالية وتخرج منها عام ١٩٢٨ كمدرس للعلوم الطبيعية والرياضيات . وتنقل في خدمة وزارة المعارف مدرسا ثم مديرا في مدرسة متوسطة ثم معاونا لمدير الثانوية المركزية في بغداد فعميدا لمعهد الفنون الجميلة فنائبا عن الموصل كمرشح للجبهة الوطنية التي تشكلت سنة ١٩٥٤ . ولم يرتح نوري السعيد لذلك المجلس النيابي فحله مباشرة . واحيل ايوب على التقاعد فترك العراق وحط الرحال في فينا مواصلا تتبع الاحداث السياسية في العراق . وحين اطاحت ثورة

الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ بالحكم الملكي واعلنت الجمهورية العراقية عاد الى بغداد وتم تعيينه في وظيفة مدير عام للارشاد والتوجيه في مديرية الاذاعة والتلفزيون ثم ترك العراق من جديد مكتفيا بمنصب ملحق صحفي في فينا وهو منذ ذلك الوقت مقيم في براغ حينا وفي فينا حينا آخـــر .

يعود عهد ذو النون ايوب مع القصة الى طفولته المبكرة ، فقد بدأ محبا للقصص منذ الصغر حيث كان يتوسل الى مربيته لتروي له المزيد من الحكايات فتستجيب وحين ذهب الى (الملا) لم يكتف بما كان يقرأ من جزء عم بل ينصت بشوق واهتمام الى قصص أقرانه وحتى الفاحشة منها . وفي احد الايام امتدت يده سرا الى كتاب اصفر الورق كان اخوه نوري قد اتى به الى البيت فاكب عليه يحل رموزه حتى استجابت له بعد جهد جهيد وكان ذلك أول عهد لكاتبنا بعالم « الف ليلة وليلة » . ودخل بذلك القارىء الصغير الى عالم قصصي سحري لا اول له ولا آخر فصار بعد مدة يجيد القراءة دون الكتابة . وقرأ ذو النون الصغير رواية « غادة كربلاء » لجرجي زيدان واحبها ثم قرأ « الرواية الايقاظية » لســليمان فيضي الموصلي . ونشأت صداقة حارة بين الطفل المحب للقصص ووالدة مربيته وكانت امرأة صالحة متعبدة تروى له في كل ليلة قصص الانبياء والاولياء حتى تذرف الدموع من عينيه حين يسمع تفاصيل مجسمة عن عذاباتهم التي قاسوها . ويقول ذو النون في معرض ذكرياته عن تلك الفتـــرة :

« كانت مخيلتي تجسم لي ما اقرأ تجسيما يصل بي الى حد نسيان حاضري بكامله وذوباني في الوسط الذي اقرأ عنه ، كانت تلك القصص كعفريت القمقم المسحور تطير بي في ابعاد الزمان والمكان وتنزل بي حيث اقرأ من وصف وحوادث ، وباللذة السحرية العجيبة ، وأني لأتحدى اي خيالي مهما بالغ وبرع في الخيال ان يصل الى ما كنت اصل اليه من اخيلة عجيبة واوساط غريبة . اخيلة منتظمة مترابطة معقولة » .

واحالت قصص الانبياء الصبي البالغ من العمر عشر سنوات آنذاك الى ورع متدين زاهد لا تنقصه الا اللحية وكان يصلي مع والده في فجر ليالي رمضان وراء الشيخ في جامع المحلة ويرتل القرآن مع المرتلين .

وبلغ مبلغ الشباب وتعرف على عالم الادب آنذاك وعلى رجال الادب كمحمود احمد السيد وزامل عبدالحق فاضل واكرم فاضل واطلع على ما كان ينشر من قصص بصورة خاصة . وبدأ يقرأ ما ترجم من اللغات الاجنبية كالروسية والفرنسية والانكليزية والالمانية . فمن ابرز الكتاب الاجانب الذين قرأ لهم وتأثر بهم القصاص الروسي دستويفسكي وترجنييف وكوكــول وبوشكين ومكســيم كوركي وتشيخوف وشولوخوف ، ومن الانكليز اعجب بثلاثية « عائشة » للكاتب رايدر هجارد وقرأ لــويلز وتوماس مور وجيمس جويس وصموئيل بيكيت ولورنس وديكنز ومن الفرنسيين جول فيرن وبلزاك واناتول فرانس والفونس دوديه وبول بورجيه وموبسان واميل زولا وهوجو وفولتير ومارســيل بريفو ومــن كتاب امريكا بسنكلير لويس ومارك توين وادكار الن بو ومن الالمان باريك ماريا ريمارك ومن الايطاليين البرتو موارفيا . وله مطالعات واسعة في الفلسفة والتأريخ والاجتماع .

والى جانب الاداب الاجنبية قرأ كاتبنا الكثير من الادب العربي وقد المحنا الى القرآن الكريم والف ليــلة وليلة . وقرأ لجرجي زيدان وطه حسين والمازني وسلامة موسى والمنفلوطي وهو كثير الاعجاب بقصصــص سهيل ادريس ونجيب محفوظ والكاتبة المحدثة غادة السمان ولازال وهو اليوم في السابعة والستين يقرأ نتاج كثير من القصاصين العرب في العراق وباقي اجزاء الوطن العربي.

لم يكن ذو النون اول من وضع اللبنات الاوليــة لكيان القصة الحديثة في العراق فقد ســبقه الى ذلك محمود احمد السيد وابو الثناء الالوسي وسامي خوندة ولكنه حين بدأ الكتابة في الثلاثينات ساهم بصورة فعالة في ترسيخ اسس القصة الفنية وسعى الى انتاج ادب حي ، يجمع الى حاجات الواقع الاجتماعية حاجات الفن ومقوماته . وتتمثل مساهمته في المراحل الاولى بثلاث عشرة مجموعة قصصية نشرها في الثلاثينات والاربعينات سنأتي على ذكر اسمائها فيما بعد .

اما حياة ذو النون ايوب السياســية فهي حافلة بالاحداث وقد ارتبط مصيره بالسياسة في العراق ارتباطا عضويا . الا ان روحه المتمردة على القيود التنظيميــة وتطلعه الى الحرية الفكرية للفرد خلقت له مشاكل عويصة مع اكثر الفئات السياسية التي انتمى اليها او عمل معها او آزرها .

وكان رد فعل ذو النون ايوب عنيفا حين تمرد وثار على جملة التقاليد والشرائع والموضوعات الاجتماعية السائدة في المجتمع العراقي .

اهم المجموعات القصصية التي نشــرها ايوب في الثلاثينات والاربعينات والخمسينات هي : رسل الثقافة، الضحايا ، صديقي ، وحي الفن ، الكادحون ، برج بابل، العقل في محنته ، حميات ، الكارثة الشاملة ، عظمــة فارغة ، قلوب ظمأى ، صور شتى ، قصص من فينا ، والرسائل المنسية وهي قصة مستقلة بنفسها نشرها عام ١٩٥٧ .

اما اشهر رواياته فهي « الدكتور ابراهيم » التي نشرها في الموصل عام ١٩٤٠ ورواية « اليد والارض والماء» المنشورة في بغداد عام ١٩٤٨ . وقصة « الدكتور ابراهيم» عرض للانتهازية السياسية وهي داء مستعصي من امراض المجتمع العراقي وصورة موظف الدولة الكبير الذي يسخر المصالح العامة في سبيل مصالحه الخاصة .

اما كيف ولماذا كتب ايوب رواية « الدكتور ابراهيم» فللقضية اوليات يعود تأريخها الى ايام نشره لمجموعته القصصية « برج بابل » عام ١٩٣٩ والتي اثارت بينه وبين وزارة المعارف مشادة انزلت الوزارة به بسببها عقوبتين ، احداهما التوبيخ والاخرى النقل الاداري الى قضاء بعيد في شمال العراق وكان سبب المشادة قصة « نحو القمة » في المجموعة المشار اليها . اذ تصور البعض انها تعني شخصا معينا من مسؤولي وزارة المعارف آنذاك ، اي الدكتور فاضل الجمالي ، وينفي الكاتب ذلك فيقول في مقدمة الطبعة الثانية للرواية :

« ان من واجبي ان انوه بان هذه السيرة ، المكتوبة باسلوب قصصي ، لا تعني فردا خاصا ، بل تعني فئة كبيرة جدا لها امثلة كثيرة في بلادنا وفي بلاد العالم الاخرى قاطبة ، وهي تصف نوعا خاصا اسميته بالانتهازية العصرية او العلمية ... »

وقد استفسرت من الاستاذ ايوب في حديث خاص جرى بيننا في احدى الامسيات الادبية بالدار العراقية ـ فينا فأجاب بأن الحافز الاول لكتابة الرواية كان نتيجة لتصرفات فاضل الجمالي ، الا ان شخصية الدكتور ابراهيم لا تمت الى الجمالي الا بصلة سطحية .

واتجه ذو النون ايوب بعد فشله في مشروع زراعي الى تعرية الاوضاع الفاسدة آنذاك وكتب رواية طويلة هي: (اليد والارض والماء) ونشرها لاول مرة سنة ١٩٤٨ وفيها يتطرق المؤلف الى حياة الفلاحين ويرسم بقلمه ملحمة تكاد تكون شعرية لاناس انهكتهم اعباء الحياة واضنتهم بقساوتها . فعنوان الرواية رمز يذكرنا بالاقانيم الثلاثة المقدسة للمسيحية . وما « اليد والارض والماء » الا اقانيم مقدسة ولكنها دنيوية يرتكز عليها محور حياة الامة على ارضنا الطيبة المعطاة . وبهذه النزعة التقديسية كتب ذو النون ايوب عن الفلاحين . **ولقد سببت هذه الرواية للكاتب متاعب كبيرة مع حكومات** نوري السعيد وطورد لسنوات طويلة ومنعت الرواية في الاسواق الا ان الشباب تداولها سرا وكانت التهمة الموجهة الى الكاتب هي الدعوة الى الافكار الهدامة ولم يكن القراء الشباب آنذاك يهتمون بصحة التهمة بقدر اهتمامهم بما كان ذو النون ايوب يعالجه حقا في تلك الرواية وهي فكرة تمجيد نضال الفلاحين وهم قوى الخير ضد سلطان الملاكين واجهزة الحكومة الحليفة لها وهي قوى الشر . وليس في الرواية صراع طبقي بمفهومه الماركسي فالكاتب رغم اعجابه الكبير بالماركسية وايمانه بالجوانب الانسانية في هذا المذهب الاقتصادي السياسي لا نرى اثرا لما يدعى بالصراع الطبقي في أي من رواياته بل بالعكس فقد يكون كاتبنا اول من حاول ان يبين امكانية تعاون الفلاحين مع البرجوازية المثقفة للعمل على تحطيم سلطان الحكام والملاكين وعملاء الاستعمار في بلادنا . ان رواية اليد والارض والماء « نموذج حي لتآخي طبقة الفلاحين والطبقة البرجوازية الوطنية المثقفة وقد وفق الكاتب في عرض هذا الراي بصورة متكاملة مقنعة .

ومرت فترة جزر في اعمال كاتبنا وترك العراق الى اوربا ثم جاءت ثورة ١٤ تموز سنة ١٩٥٨ فأيدها وعاد الى العراق وعاش لفترة قصيرة مع تلك الاحداث والهزات السياسية العنيفة ولكنه ما لبث ان ترك الوطن وعاش متنقلا بين براغ وفينا . وكم كان يحز في قلبه آنذاك ان يجد ابناء وطنه يقتتلون بسبب التناحر السياسي فلم يقف مكتوف اليدين بل صرخ صرخة عالية فكانت رواية جديدة :

« وعلى الدنيا السلام » التي كان عنوانها قبل النشر « الدنيا ماشية » ولكن الناشر البيروتي ابى الا ان يغير العنوان فقبل المؤلف مضطرا . في هذه الرواية يعرض ذو النون ايوب بعض افكاره الفلسفية وآرائه بالناس بعد ان أثرت في نفسه الموجة العارمة من العنف السياسي التي راح ضحيتها كثير من شبابنا من كل الاحزاب والاتجاهات السياسية ولم يسلم منها حتى الابرياء .

يقول ايوب في رواية « وعلى الدنيا السلام » المنشورة في بيروت سنة ١٩٧٢ واصفا ما يدور في رأس احد ابطال الرواية (ص٦) :

« ها قد ابتعدت ماشية . انها ماشية . ان الماشية في اللغة العربية هي اغبى الحيوانات . واعجبته الفكرة . ان اغلب البشر كالمواشي ، يعلفون ويسمنون ، ويعتنى بصحتهم ليعملوا بكل قوة ونشاط ، ثم يموتون تحت عبء التعب قبل اوانهم ، فيقبرون . انهم اطفال يضحك على ذقونهم ويمنون بالأماني بعد الموت . وكثير منهم لا يؤمنون . ولكن اغلبهم يجدون في ذلك عزاء » .

كتب ايوب روايته هذه في فينا وامتزجت كثير من احداث سيرته الذاتية بسير ابطاله وكلهم اناس عايشوه وعاش معهم ووصف عواطفهم وحللها باسلوب جميل عذب وكانت فينا مسرح الرواية بشوارعها ومقاهيها وحدائقها والنماذج البشرية الحية تتحرك وتنبض بالحياة حين يتناولها الكاتب . فنحن نلتقي بالشباب العرب في مجالسهم المعروفة بمقاهيهم المفضلة ونطلع على قصص

حبهم وبؤسهم وحكايات مسراتهم واحزانهم ونلتقي بشباب وشيب من النمساويين والنمساويات وبعشاق « شتات بارك » و (فولكس كارتن) ونعيش ساعات جلسات الفنانين الخاملين من ذوي اللمم المسترسلة في (كافيه هافلكا) ونجالس الناس في (كافيه اوربا) ونتجول في شارع (كراين) ونستمع الى احاديث تدور بين بطل الرواية وبائعات الهوى في شارع (كرنتنر) والازقة المجاورة لـه .

واهم ما كان يرمي اليه ايوب في هذه الرواية هو نبذ العنف السياسي ونرى ان معالجته لموضوع الاحداث السياسية الدامية وتناحر الفئات السياسية تختلف كليا عن اسلوب القصاصين العراقيين الاخرين الذين تناولوا الموضوع . فذو النون ايوب يصيغ الموضوع في اطار فني واسلوب قصصي لا يعتمد على المبالغات وهدفه الدعوة الى نبذ العنف السياسي مهما كان مصدره . وهذا الاتجاه عند كاتبنا فريد في نوعه ويستحق الدراسة المستفيضة وفيه تتضح لنا الروح الانسانية التي يتسم بها القاص ويجعله من أوائل الذين مهدوا الطريق بفكرهم لموكب السياسة في العراق ليسير الى تآلف وتقارب الفئات السياسية المتنوعة والذي رأينا ثمرته الكبيرة في انبثاق « الجبهة الوطنية والقومية التقدمية » حيث تجمعت معظم القوى السياسية للعمل المشترك بقيادة حزب البعث العربي الاشتراكي كان له فضل المبادرة .

ولم يفت كاتبنا الالتفات الى قضية العرب الكبرى في فلسطين والى مأساة شعبها الذي شرده الاستعمار الاستيطاني الصهيوني مدعوما بالفكر الصهيوني المنظم . ففي قصة « قبل العبور ... وبعده » يعالج ايوب المأساة الكبيرة للشباب الفلسطيني الذي حمل السلاح ورفض الهزيمة ولكنه تعرض لا لضربات العدو فحسب بل لطعنات من اخوته العرب او ممن حسبوا على العرب . انها قصة تعرض في اطار فني عددا من الفدائيين الفلسطينيين الذين يقاتلون ضد الصهاينة من جهة وضد جيوش طاغية عمان من جهة اخرى . وخلال احداث ايلول الاسود يصدر الطاغية اوامره بشن حرب ابادة ضد الشعب الفلسطيني . وهكذا نرى عبور مجموعة فدائية محصورة لنهر الاردن الى الشاطىء الغربي للنهر حيث يقف جنود العدو . ويسلم الفدائيون اسلحتهم دون كبريائهم وايمانهم بشرعية نضالهم . وهنا تبرز المعالم الفنية للقصة التي حيك خيوطها بمهارة فائقة .
المعركة الفكرية بين الصهاينة المتعصبين والعرب اصحاب الحق الشرعي في الارض السليبة . يقول الجنرال لرئيس المجموعة :

— رعايانا يدينون بهذه الاديان الثلاثة فيتوجب علينا ان ندرس دياناتهم ، ولكن لم تسميني موسى ؟

انا موشي دايان !

— فعلت ذلك على طريقة القرآن . ان الرعية الحقيقية التي تعنيها هم اليهود، اما الباقون فهم مستعمرون، لا حقوق مدنية لهم ، ولو ساويتم بين الرعايا لخرجت السلطة من ايديكم . فانتم مازلتم اقلية وخصوصا بعد النكسة .

اما المنظر الساحر فهو من مناظر بلادي الجميلة، واني لاحبها لهذا السبب .

انها بلادي ايضا ، فان شئت الاقامة فاهلا بك .

— انت طارىء ايها الجنرال ، وانا اصيل » .

وهكذا يستمر الحوار المشحون بالتوتر بين الفلسطيني والصهيوني ويبسط امامنا المعركة الفكرية الحقيقية بين الطرفين .
يدور حوار بين رئيس المجموعة الفدائية المستسلمة وجنرال اعور في جيش الصهاينة يبسط خلالها الكاتب

واحدث ما نشر ذو النون ايوب في عام ١٩٧٤ قصة قصيرة بعنوان « في كهف البالانثروبي » التي تدور احداثها في احد مواخير الهيبيين في زقاق ضيق من ازقة فينا حيث يلتقي الحشاشون من الجنسين في احضان المجون المباح وغير المباح . وقد رسم الكاتب في قصته هذه صورة ساخرة طريفة لحياة الشباب الاوربي في عبثهم ووجوديتهم . وتذكرنا احداثها بمقامات الحريري وبطلها ابي زيد السروجي وحكايات اوغاد الف ليلة وليلة .
فالكاتب يتسلل الى كهف للهيبيين بدافع الفضول وحب المغامرة متنكرا بهيئة متشرد شرقي لا يفهم الالمانية فيستقبله اهل الكهف بالترحاب ويشاركهم عبثهم وصخبهم ثم يخرج هاربا قبل افتضاح امره . وفي هذا الاطار الخيالي يفلح ذو النون في عرض صورة لحياة الهيبيين بأسلوب هزلي سافر . وهذه هي احدى وجلسائه محبا للنكتة راوية لها .

ومن اعماله المخطوطة قصة قصيرة بعنوان (ماريا راكوفينا) قرأها في احدى (ندوات الاربعاء) بالدار العراقية بفينا خلال الموسم الثقافي ١٩٧٥ . ويروي الكاتب قصة سيدة جيكية « في العقد الخامس من العمر شديدة الحيوية ، رقيقة ، لطيفة المعشر ، ودودة مجاملة ، لها لون داكن شرقي وعينان سوداوان براقتان ... » تصارع مرض السرطان الذي دب في جسمها فتظل تتأرجح بين الحياة والفناء ولكنها تتشبث بالحياة فتتجه الى فينا باحثة عن الامل وتعود ادراجها الى براغ بعد ان يتفق الاطباء على انها ستموت قريبا . وتعيش (ماريا راكوفينا) اي — مريم ام السرطان — خمس سنوات اضافية رغم اطباء الشرق والغرب .

يمتاز اسلوب ذو النون ايوب هنا بالفكاهة والمرح

رغم انه يروى مأساة سيدة حكم عليهـا الاطباء بالموت ولعله هو نفسه في سنة هذه غدا لا يبالي بالنهاية المحتومة ورغم تعدد العلل التي يعاني منها كالثعلب والسكر وضغط الدم، فيسخر من الموت ويتحداه بابتسامة ساخرة كماريا راكوفينا .

ومن اعماله المخطوطة التي اطلعت عليهـا في فينا رواية طويلة بعنوان (ابو هريرة وكوجكا) واعتبرها سفرا امينا لسيرته الشخصية وقصة حبه لزوجتـه الثالثة (صوفيا) وهي نفس بطلة الرواية (كوجكا) وتعني هذه الكلمة باللغة الجيكية (هريرة) . اما (ابو هريرة) فهو الكاتب نفسه اي صاحب الهريرة والمعروف ان ذوالنون ايوب كان مولعا بقطة في طفولته وماتت تلك القطة وحزن عليها ذو النون الطفل حزنا عميقا وظلت ذكراها عالقة بقلبه حتى كبر والتقى بتلك الهريرة الجيكية في براغ واحبها واحبته كما لو كانت روحها هي نفس روح القطة الصغيرة التي ماتت في الموصـل . وتروى (صوفيا) لزوجها بسذاجة طفلة ان روحها كانت في جسم قطـة وكانت تحب طفلا صغيرا في الموصل ثم ماتت وعادت روحها في جسم فتاة جيكية ببراغ فالتقت بذلك الطفل وقـد اصبح رجلا هرما فأحبته تجديدا لعهدها السابق .

ويروي ذو النون ايوب احداث رواية (ابو هريرة وكوجكا) باسلوبه الواقعي المعروف وامانته المتناهية في نقل الصور الحياتية ورسم لوحات جميلة موحية مفرحة مبكية . ان من يطالع هذه الرواية يدرك ان القاص رجل شذبته الحياة ، غني بالتجارب ، حكيم في احكامه يبتسم للماسي ولا يلبث ان يبلغ ارق درجات الرومانسية حين يتحدث عن الحب والوفاء والموت .

اما الاطار الذي يروى فيه ذو النون قصته هذه فهي انه يتلقى رزمة اوراق من صديق وافاه الاجل اوصى له بها وحين يفتح الرزمة يجد رسالة يرجوه فيها الصديق المتوفي نشر قصته (ابو هريرة وكوجكا) . وهكذا يبدأ القاص بالسرد ويتتبع حياة البطل منذ شبابه الى سنوات النفي والاضطهاد السياسي وحتى حلوله في براغ حيث تبدأ قصـة حبه لكوجكا وتبادله هي الحب وفي ليالي الشتاء تروى له احداث حياتها منذ ان كانت فتاة يافعة حين بدأت الحرب العالمية الثانية والماسي التي عاشتها بعد ذلك .

وهنا يعود ذو النون الى اسلوبه القديم المتميز في مجاميعه القصصية الاولى اثناء الثلاثينات والاربعينات الا وهو النقد الاجتماعي والسياسي اللاذع . الا ان هذا الاتجاه الى النقد لا يأخذ بتلابيب كاتبنا فهو لا يلبث ان يعود الى الرومانسية والوفاء والموت وتناسخ الارواح وهي مواضيع لم نعهدها في اعماله الاخرى . وفي نهاية هذه الرواية نجد ان الكاتب قد ترك موقف الصمود امام الموت كما وجدناه عند (ماريا راكوفينـا) بطلة قصـة القصيرة . انه هنا يرحب بالموت ويرتاح له بل يذهب الى ابعد من ذلك حين يسرد الاحداث التي ستجري بعد موته بأسلوب جميل يمتاز بالرومانسية المستساغة والتي لم نعهدها في بواكير اعماله ولا حتى في اكثر رواياته وقصصه القصـيرة . ولنورد هنا السـطور الاخيرة مـن رواية (ابو هريرة وكوجكا) حيث يدور حديث بين ارملة البطل وصديق له وهما يتفقان على زيارة قبر (ابو هريرة) في المقبرة العامة في ضواحي فينا :

— ما رأيك بزيارة لقبره ؟

— اني دائما على استعداد لزيارته . اني ارتاح الى الجلوس هناك .

ثمة سنجاب في المقبرة ، يخيل لي أنه هو ، اذ ما يكاد يراني حتى يسرع متسلقا ركبتي لينال ما اجلب له من بندق . اني احمل شيئا من البندق دائما له .

وقصدنا اقرب موقف للتاكسي ، واشترت باقة من الازهار من اقرب حانوت . ووصلنا مدافن فينا الواقعة على طريق شفيخات . ووصلنا الى بقعة كثيرة الازهار ، واشارت باصبعها

— هو ذا كوشاري العزيز .

ووضعت باقة الازهار الى جانب اخرى لما تذبل . وكانت البقعة حديقة من صـنعها هي ، وفيهـا مصطبة للجلوس جلسنا عليها . وفرحت حين رأت السنجاب مقبلا . واخرجت بندقة لوحت بها له ، فاعتلا ركبتها برشاقة ، وتناولها بفمه ، ثم غاب وعاد مرة اخرى . فأخذت بندقة بدوري ولوحت بها . فصعد على ركبتي دون وجل ، وحاول ان يأخذ البندقة فامسكت بها دونه مداعبا ، فعض اصبعي عضة خفيفة جدا ، فتركت لـه الثمرة وعادت تقول :

— هكذا قدر له ان يدفن في فينا لا في براغ ، وسادفن الى جانبه يوم اقضى . ان المكان متسعا .

كانت بلاطة القبر من الرخام الفاخر ، وقد خـط على الرخامة القائمة ، حذاء اسمه المنقوش باللغتين العربيةوالالمانية، العبارة التالية بخط انيق مذهب:

ايها الحي المعذب ، هنا الراحة الكبرى ، ولعلها السعادة التي تبحث عنها ، دون جدوى .

ورغم طول غياب ذو النون ايوب عن العراق فقد بقي محافظا على سمعته الادبية بين القراء والباحثين بل ان البحوث الادبية العالمية لا تغفل اسمه وذكر اعماله .

ففي سنة ١٩٦٧ نشرت دراسة موسعة قدمها عدد من اساتذة الاداب العالمية المختلفة الى الاكاديمية السويدية للعلوم والاداب تجاوزت الاربعين صفحة عالج فيها المختصون مسألة منح جائزة نوبل للاداب لادباء من غير الاوربيين والامريكيين واسم المجلة Books Abroad وعنوان البحث :

Postwar Iraqi Literature: Agonies of Rebirth Swedish Academy.

وكان الاستاذ آرثر ورمهودت هو الذي كتب القسم المختص بالادب العربي ودعا الى الالتفات الى نتاج الكتاب العرب والنظر في شمولهم بحق الحصول على جائزة نوبل للاداب فذكر طه حسين ومحمود تيمور وسهيل ادريس وذو النون ايوب وليلى بعلبكي ويحيى حقي ونجيب محفوظ . وورد اسم ايوب ايضاً في بحث للدكتور صالح جواد الطعمة ، استاذ الادب العربي بجامعة بلومنكتن ـ انديانا ، نشره سنة ١٩٧٢ في مجلة Books Abroad بعنوان :

Nobel prize symposirm: Apetition to the

ذكر اسم الكاتب كاحد المجيدين في القصة العربية في العراق .

والى جانب قصصه القصيرة والروايات الطويلة يحتفظ الكاتب بعدد كبير من رسائله التي يحررها الى الكتاب والمثقفين والمهتمين بشؤون الادب والى المسؤولين في العراق يعرض فيها لهم آراءه . وهو الى جانب هذه الاتصالات الكثيرة لا يبخل حين يطلب منه دارسو الادب تزويدهم بما يحتاجون اليه من توجيه واذكر على سبيل المثال طالبا عراقيا يدرس الادب في فرنسا يراسله وهو في مرحلة اعداد اطروحة دكتوراه عن حياة واعمال ذوالنون ايوب .

وقد حظى ايوب وحظيت اعماله الادبية بكثير من الدراسات المستفيضة في العراق ولبنان واعتمدت عليها في اعداد هذه السطور الى جانب ملازمتي له خلال السنتين الماضيتين وعملي معه في (ندوات الاربعاء) بالدار العراقية بفينا حيث يستمر استاذنا على مواصلة اداء رسالته الادبية .

ـ فينا ـ

مصادر البحث

١ ـ عبدالقادر حسن امين : القصص في الادب العراقي الحديث . مطبعة المعارف ـ بغداد ـ ١٩٥٦ .

٢ ـ عبدالاله احمد : نشاة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨ ـ١٩٣٩ بغداد ١٩٦٩ .

٣ ـ مجلة (الاقلام) العدد ٩ السنة ٩ (١٩٧٤) ص ٣٩ قصة قصيرة بعنوان : في كهف البالايانثروبي .

٤ ـ مجلة الاداب العدد ١٢ (١٩٧١) قصة قصيرة بعنوان : « قبل العبور .. وبعده »

٥ ـ ذو النون ايوب : وعلى الدنيا السلام ـ رواية . بيروت ١٩٧٢

٦ ـ عمر الطالب : ذو النون ايوب وريادة الفن القصصي في العراق. في مجلة الاداب العدد ١٢ (١٩٧١) .

٧ ـ مخطوطة لرواية طويلة بعنوان (ابو هريرة وكوجكا) اطلعت عليها عند الاستاذ ذو النون ايوب في فينا .

٨ ـ مخطوطة للقصة القصيرة : ماريا راكوفينا . وهي معدة للنشر ايضا .

لبنان
الأديب
العدد رقم 12
1 ديسمبر 1959

وجوه المبالغة والعناية بالجزئيات في الشعر الجاهلي

بقلم ايليا الحاوي

لئن استبدت النزعة التقريرية بالوصف الجاهلي ، فذلك لا يعني ان الشاعر وصف الاشياء بحقيقتها الذاتية الخاصة بل على العكس ، فامرؤ القيس لم يصور فرسه وطرفة لم يصور ناقته ، بل انهما صورا فرسا وناقة نموذجيين ، يمثلان المثال الاعلى للافراس والنياق . وكذلك الامر في الحبيبة والطلل والمغازات ، وسائر مظاهر الطبيعة ، فأن الشاعر لم يكن يحدق ويتفرس بها ، ليصورها بواقعها الخاص ، بل يؤلف فضائل مميزات وينسبها الى الظاهرة التي يتولاها ، اصحت فيها ام اخطأت . وهكذا فان كل ملمح تشهده في الحبيبة مثلا ، انما هو النموذج الاسمى الذي لا يمكن ان يصور بشكل اروع . فالشاعر اذ يصف عيني حبيبته ، ينظر اليها بالذات ، بل يعتكف على ما في ذهنه من معاني الجمال الذي توصف به العيون ، فيصقله ويهذبه ويضيف اليه بعض التفاصيل ويحذف تفاصيل اخرى ، حتى يتمكن من ان يفيض عليهما بجمال لم يستطع احد من الشعراء ان يبلغه . فهو لم يصور عيني حبيبته بل عيني الجمال المطلق . وكذلك الامر في الناقة والفرس وسائر المواضيع ، فهي جميعا ، نياق وافراس ، مؤلفة تأليفا في الذهن .

المبالغة

ولقد ادت هذه المثالية الى ما نشهده في الوصف الجاهلي من مبالغات ، تشتد وتجنح في بعض الاحيان ، حتى الاسطورة والخوارق . فالشعراء الجاهليون يترددون على المعاني المثالية ويتبارون فيها ، ويكاد الشاعر اللاحق لا يلتفت الى ما يشخص في نفسه من تلك الظاهرة ، بل يقتصر على المعاني والاوصاف التي سلفت فيمن سبقه، يتولاها ويمعن بالعبث بها والمغالاة فيها ، حتى تضاعفت المغالاة ، ولم يبق ثمة نبذة في المواضيع التي تصدوا لها ، الا وانهكوها تمضغا وعبثا وغلوا . وهكذا فان غاية طرفة لم تكن وصف ناقته ، بل وصف ناقة نموذجية مثلى تبز فيأوصافها وفضائلها ، الناقة التي وصفها امرؤ القيس او زهير ، ومن اشبه . وكذلك الفرس والطلل والحبيبة ، هذه جميعها ، كانت مواضيع لمباراة الغلو والمستحيل التي ما فتىء اولئك الشعراءيكدون ويجتهدون في تأديتها .

ولقد جرت هذه المبالغة ، وفقا لاساليب شتى اهمهاثلاثة

١ ــ تخصيص التشبيه ــ ٢ ــ الاستطراد به ــ ٣ ــ الابتعاد بين طرفي التشبيه .

اولا ــ تخصيص التشبيه

ان التشابيه الاولى التي الم الجاهليون ، كانت تجري على تشبيه قاطب مباشر . فهم اذا وصفوا العيون قالوا ، انها كعيون البقرة الوحشية . وقد كان هذا التشبيهجديدا، بكرا في مرحلة اولى بعيدة من نشأة الشعر الجاهلي وما عتم ان شاع في التداول حتى افتقد قدرته على التعبير والتأثير فجعل الشاعر اللاحق يعنى بتجديد هذا المعنى ، محاولا ان يضيف اليه بعض المميزات الجديدة، فلم يعد يكتفيبتشبيه عيني الحبيبة بعيني البقرة الوحشية عامة ،بل جعل يقيدها او يخصصها بوحش وجرة من دون سواها لانها اجمل تلك الوحوش . ولقد كان هذا التخصيص وجها من وجوه الغلو الذي تسامى به شاعر لاحق على شاعر سابق ، حتى تولاه إمرؤ القيس ، فخصصه او جزاه من جديد بقوله :

تصد وتبدي عن اسيل وتتقي بناظرة من وحش وجرة مطفل

فالوحوش لمتعدمن وجرةوحسب، بلغدتمطفلة. والواقع ان هذه الصفة ، قد تبدو للوهلة الاولى ، خارجية للقافية لكننا بعد ان نتمعن بها ، فانها تبدو داخلية . ذلك انالبقرة الطفلة تكون عيناها اكثر حنانا وعذوبة . وهكذا ، فان مغالاة امرىء القيس كانت في تخصيص التشبيه القديم الشائع .

ثانيا ــ الاستطراد

ولقد كان الشاعر الجاهلي ، يتوسل للغلو بالتشبيه الاستطرادي ، مغاليا بالمشبه من خلال الاستطراد بالمشبه به . وهو في ذلك يتولى صورة قديمة ، شائعة ، وينصرف فيها الى المشبه به ، يسرف بوصفه ، ليرتقي به على المعاني السابقة . قال الحارث بن حلزة اليشكري :

لمن الديار عفون بالحبس آياتها كمهارق الفرس

اما ثعلبة بن عمرو العبدي ، فلم يكتف بذلك التشبيه وما فيه من اقتضاب وتلميح ، فانثنى الى وصف الكاتب الذي يكتب عبرها ، فصوره ، مغاليا بالمقارنة ، بين الصحيفة والطلل بقوله .

اكب عليه كاتب بدواته يقيم يديه ، تارة ، ويخالف
رجا صنعه ما كان يصنع ساجيا ويرفع عينيه عن الصنع طارف

هذه الصورة وليدة الصورة الاولى ، ولكنها غالت بالاستطراد في وصف الكاتب الذي يغشى الصحيفة بكتابته ويمكن ان ندخل في هذا الباب جميع التشابيه الاستطرادية التي اسرف بها الجاهليون .

ثالثا ـ الابتعاد بين طرفي التشبيه

وهناك وجه اخير للمبالغة ، وهو اهم تلك الوجوه ، واكثرها تداولا فى الشعر الجاهلي ، وهو التشبيه الذي يولد المبالغة فى الابتعادبين بين طرفيه ، بالرغم من ان وجه الشبه يستقيم على ملمح حقيقي بعيد . فآمرؤ القيس شبه سرعة جري حصانه بالخذروف الذي بال غ الصبي بفتله . وقد تؤلدت المبالغة من الفرق بين سرعة الفرس والخذروف وكذلك الامر فى تشبيه وجه المراة بالشمس المتلألئة .

ضعف الهندسة الفنية

الا ان هذه المبالغة لم تكن تجاري ضرورة التدرجوالتطور فى الوصف ، فهي ترتفع الى ذروة الاسطورة ، ثم تنهار الى حضيض الواقعية، فيناقض اللاحق السابق ، ويزيل تأثيره. لقد جمع طرفة لناقته صوراً وتشابيه ، توهم القارىء بانها لا تضاعى . ثم ما عتم ان ارتد الى واقعية تسفح فىاذهاننا الصورة التي كان قد اجتهد فى ترسيخها ، فهو يقول :

امـــون كالواح الاران نسأتهـــا عـــلى لاحب ، كانــه ظهر برجد

لقد جعل يضربها بالمنسأة لتتدافع وتجري ، فكيفتكون الناقة بطيئة ، حتى يضطر راكبها ان يجلـدها بالمنسأة ، ليستحثها على السير ، بينـا هو لا ينفك خلال القصيدة جميعا يغالي بالفضائل التي تجعلها افضل النياق . ذلك انه لا هندسة فنية ، ولا تصميم لدى الشاعر وهو لا ينظم الابيات ، بعضها بالنسبة للبعض الاخر ، بل يهذي بهـا هذيانا وفق ما يتفق له . ومن ذلك ايضا ما نشهده فيمعلقة عمر بن كلثوم اذ شبه بني قومه بالجن لبطشهم بالاعداء ، لكنه لا يعتم ان يهدم تلك الصورة الخارقة المثالية ، ويعفى آثارها فى ذهننا ، اذ يقول :

كـأن رؤوسنا منـــا ومنهـــم اماعـــز فى الاباطـــح يرتعينـــا

لا شك ان هذه الصورة تمثل الوصف الجاهلي ، ومـا فيه من واقعية نسخية ، منقولة ، لكننا لا نسيغ هـــذه الواقعية المهيضة ، بعد تلك الاجواء المحلية الاسطورية التي داب على ايهامنا بها عبر المعلقة جميعا .

ولعل هذا التفاوت فى الهندسة الفنية ، يستبد بالشعراء الجاهليين ، جميعا ، حتى نرى خطرات منه فى شعر النابغة وهو اكثر الجاهليين انضباطا وصقلا . لقد شرع خـلال مدحه لعمرو بن الحارث ، يصف تفوق جيش الغساسنة ، وينمي اليه اعظم اساطير البطش والقوة ، حتى جعل الطير تدرك بطولته وعظمته . وبعد ان يعرض لشتات من الصور الاخرى التي لا تقل خارقة وتعظيما عن الاولى ، نراه ينهار الى النسخ والواقعية اللذين يخالفان ما اسلف من اساطـير العظمة والبطش . لقد اعترض ، خلال وصفه لقتال الجنود بقـوله :

فهـــم يتساقــون المنيــة بينهم بايــديهم بيض رقاق المضــارب

ان الجنود الهائلين المروعين الذين كان يصفهم منذ لحظة جعلوا الان يعانون مصير الناس العاديين ، اصبحوا يقتـلون ويقتلون ، بينما كان يدعى منذ حين انه لا قبل لاحد بهم .

تلك كانت الافة الفنية التي اعتورت هؤلاء الشعراء الذين لم يكن لديهم حدس منطقي قائم ، ينتظم تجربتهم ويتطور بها تطورا .

الوصف الجاهلي وصف مفاخرة وفروسية

ولعلنا اذ نتمعن بواقع المبالغة الجاهلية،نتحقق ان النزعة المثالية التي تشتمل عليها ليست غاية بذاتها بـل وسيلة للتفـاخر والتظاهر بالتفـوق . فالشاعر يصف فرسه او حبيبته او ناقته او الخمرة التي يشربها ، لكي يتفاخر بها ، ويظهر انها تفوق نياق الاخرين وافراسهم وحبيباتهم فضلا عن خمرتهم . .انها وجه من وجوه انانيته وفرديته . ولقد اتضح ذلك غاية الوضوح فى معلقة عنترة ، اذ جعل يفاخر بشربه للخمرة قائلا :

ولقد شربت مـن المدامة ، بعـدمـا ركد الهواجر ، بالمشوف المعلـم
بزجـاجة صفراء ، ذات اسرة ، قرنت بأزهر ، فى الشمال ، مفدم
فاذا شربت ، فـانني مستهلـك مالي ، وعرضـي وافر لـم يكلـم
واذا سحوت ، فما اقصر عـن ندى، وكما علمت شمائـلي وتكرمـي !

ان نزعة التفاخر تبدو جلية ، خلال هذه الابيات ، ولا بدع فى ذلك ، فان الوصف الجاهلي هو وصف فروسية وتفاخر ، يكاد لا يلم الشاعر بمظهر من المظاهر ، الا اذا كان وجها من وجوه عظمته وتفوقه . لذلك راينا ان جميع ما الم بوصفه يتراءى من خلال اسطورة عظيمة خارقة ، حتى ان السيل او المطر والبر ق، هذه الامور ، جميعا ، كانت سببا للتفاخر واظهار شدة الاحتمال والتفوق . او لم يكن وصف الصحراء ، مع ما نشهد فيه من غلو باظهار وحشتها، وبعد مغازاتها ،وسيلة لاظهار شدة اليأس ،والاحتمال ، فضلا عن القدرة على ارتياد اعمال ، لا قبل للاخرين بها .

وهكذا ، فان الوصف الجاهلي صدر عن نزعة الانانية فى نفسيته التي كانت تداب للتفوق . لقد كان يفتخر بنفسه من خلال افتخاره بكل ما يمت اليه .

العناية بالجزء دون الكل

ان المرحلة الاولى التي يمر بها البدائي فى تفهمه للكون ، هي مرحلة كلية غامضة ، لا تشخص فيها تفاصيل ، ولا تستقل الملامح بعضا عن بعض . الا انه ينزع ويتدرج من هذه البداوة الاولى ، وتشرع الاشياء تتجزأ وتنفصل فى ذهنه ، وتتحول من كونها وحدة كلية عامة الى مجموعة من الاعضاء والاشكال التي لها وجود مستقل ، فينفصل رأس الفرس عن جسدها ، وكل عضو فى الجسد يتخذ وجودا

كاس

هنا فى قعر كاسي رؤى لا تنضب .

رؤى يحيلها فراغ الكاس، احيانا ، مآتم شفافة تعول فيها غمات من زمن مبتور ، وتعربد حولها بقايا صلوات مجت التحنط ثم الالتصاق بجدران هياكل دأب لبناتها التثاؤب والتغامز .

غير ان فى الانفاس الشاردة التي تطوف فى فراغ كاسي تطواف محموم .

ضمات لاهبة تذيب امسي الذي كنته ، وغدي الذي احيــاه الان ويومي الذي ما زال يتسكع الظلمة بقدم واحدة وبنصف عين ، تذيب هذا الكل فى صيغوغة من جمال نضاح بالف لــون ولون ، فاصبح وكاني والقعر والامس والغد واليوم رشفــة سادرة لحلم لا يعرف الفجر وليقظة لا تفقه اليقظة .

دمشق — اورخان ميسر

معينا مستقلا . وهذه المرحلة التي يتعرف بها الانسان على الكون بالتجزىء والتفصيل ، هي اكثر المراحل طولا ، وهي التي تطبع نفسية البدائيين ، جميعا ، لانها تثير فيها تساؤلا دائما وحاجة ملحة للمعرفة .

والشعراء الجاهليون ، كما بدأ شعرهم ، يعنون بالاجزاء والاشكال المنفصلة ، دون اي ارتباط بما يليها او يسبقهـا فهولا يصف القدم بالنسبة للصورة العامة التي تتمثل بها الفرس والناقة . ولقد ادت هذه النزعة الى ما نشهده فى شعر هؤلاء من اضطراب وتفكك ، وفوضى عبر الوصف. فالشاعر يعرض حينا الى الراس ، ثم ينتقل الى الذنب ، وبعدئذ يتجاوز الى الساق ، ولا يعتم ان يتصدى لوصف لوصف الرأس او الذنب وما اشبه .

لا شك أن لطبيعة البيئة التي لم تتعرف الى الهندسة والمنطق ، اثرا هاما فى هذا الواقع الفني . الا انها اقل تأثيرا فى طبيعة نفسيتهم التي تميل الى التجزىء والتفصيل ، لانها تكتشف من خلالهما ، الحقائق الجديدة . فالتجزىء والعناية المسرفة بالتفاصيل ، كان بالنسبة للجاهلي صنوا للتجديد ، كما نفهمه فى عصرنا . فكما نرى اليوم ، ان غاية الفن هي التعمق فى التعبير عن الخلايا النفسية ، المعقدة ، والولوج الى الظلال والتموجات الخفية فى عالم الوجدان ، كذلك كان اولئك يرون أن غاية الفن ، هي التعبير عن دقائق الطبيعة ، وتجسيد تفاصيلها وجزئياتها . فالفرق اذن بين التجديد فى الشعر القديم والشعر المعاصر، يظهر فى تصدي الاول للعالم الخارجي، للطبيعة، بينما يتصدى الثاني، للعالم الداخلي ، للنفس ، واذا عبر عن الطبيعة ، فانما يعبر عنها من خلال نفسه .

وهكذا ، فان التجزىء فى الشعر الجاهلي ، يعني التعمق فى اكتشاف نواميس الكون وجزئياته . وليس ما نشهده لديهم من اسراف وامعان بالتجزىء والتفصيل ، سوى محاولة للتعبير عن تجربتهم الكلية . فبقدر ما يجــزىء ويكتشف الخصائص والمشابهات ، بقــدر ذلك يوغل فى التجربة . لقد كان التجزىء فى نفسيته وحياته ، فكـــان طبيعيا ان ينتقل الى شعره ، لان الشعر ، هو التعبير عن البيئة والنفسية .

وقد يخيل للبعض ان الفوضى التي نشهدها فى الوصف لم تكن لدى الشاعر الجاهلي ، وانما تولدت لدى الرواة الذين عبثوا بنظام الابيات ، هذا الراي يبدو وجيها ، عامة، الا ان الدراسة الداخلية للقصيدة ، تثبت ان الفوضى كانت فى روح الاسلوب ، ولم يحملها عليه الرواة . فثمة ابيات ظاهرة اللحمة ، بعضا مع بعض ، انتقل الشاعر عبرها ، انتقالا مفاجئا من ملمح الى اخر دون تطور او سببية . ولعل ذلك اشد ما يظهر فى انتقال الشاعر انتقالا مفاجئـا عبر البيت الواحد ، فبينما هو يصف ظهر الفرس ، اذا به ينتقل فجأة الى الساق ، واصفا خطوها ، وقد يتنكب الى ذكر احدى طبائعها ، كما فى وصف طرفه لناقته ، اذ انتقل من شعر لحبيبها الى شدة ظهرها وسعة خطوها ، دون ان يشخص ، ترابط فيما بينها . ولئن كان بين الخطوة وشدة الظهر نوع من الترابط ، فليس ثمة اي ترابط او سببية بين شعر اللحيين وشدة الظهر ، كما ان انتقالـــه من هذا الى تلك ، يدل على ان الشاعر لم يكن يصف ناقة رآها امامه ، وعرفها بالذات ، بل يصف ناقة مثالية ، ينقل اوصافها ، مما يدركه من الخصائص العامة للنياق الجيدة.

الذهنية والتناسخ

ولعل التفات الشاعر الى الاوصاف الذهنية العامة ادى الــى التناسخ والتقليــد فى المعاني ، حتى اوشك الشعراء الجاهليون ان يجتمعوا على مثال او نموذج متكرر واحد . فاذا تصدوا للخمرة ، فانهم يترددون جميعا ، بتشابيه وصفات نقلية واحدة . فطيبها كالمسك ، وشعاعها كقرن الشمس ، ونشوتها تفشى الذؤابة ، ودنانها كجماعة مــن السودان العراة . واذا عرضوا لوصف المراة ، اتفقوا على ان عينيها كعيني الغزال، وجيدها كجيده وثغرها كالاقحوان اما اسنانها فكالبرد ، ورضابها كالخمرة ، كما ان قدهــا كالغصن وساقيها كالقصبة وما اشبه . وهكذا ، فان هؤلاء وصفوا فرسا واحدة ، وحبيبة واحدة ، وطللا واحدا . كما ان سائر المواضيع توحدت لديهم ، جميعا ، فاذا فاطمة امرىء القيس ، ونعــم النابغة ، وخولة طرفــة ، تختلف اسماؤهن ، دون ان تختلف شخصياتهن .

ايليا الحاوي

فكر وفن
العدد رقم 60
1 يونيو 1994

وداع آدم الجديد

اليوتوبيا بعد زوال الاشتراكية

بيرغيت هوبنر ديك

لكلٍّ تصوّره عن الحياة الفضلى. فقد كان ما يتمنّاه الإنسان الأوّل في العصور الحجرية مخالفًا لما كانت الناس في بلاد ملك الشمس تتمنّى، ولما تمنّت في أحياء العمّال السكنية في نهاية القرن الماضي. ولعلّ الفلاح حلم في العصور الوسطى بالعيش في جنّة لتنابل السلطان ليس فيها عسكر ينهبون ويسلبون. وربما حلم ساكن المدينة في العشرينات من هذا القرن بريف هادئ ساكن. وهذه كلّها أمان وأحلام.

أمّا التصوّرات اليوتوبية فهي على خلاف ذلك تصوّرات عن عالم جديد. أم أنّ ما حدث في معسكر الاعتقال النازي، أوشفتس، ومعسكر الإبعاد السوفيتي، أرخبيل غولاك، طردت كلّ ما فينا من أشواق إلى هذه العوالم الفضلى، كما يرى بعض المفكّرين؟ وهل هذا خير أم أنّه يمثّل نهاية للحضارة؟ فمنذ زالت الاشتراكية عاد الناس في ألمانيا إلى النقاش عن اليوتوبيا، أو المدن الفاضلة.

يزعم المؤرّخ إرنست نولته أنّ اليوتوبيا قديمة قدم الإنسان، وأنّها كانت تمتلئ بالحلم عن إنسان جديد لا تحرّكه الأنانية، مَلِك على نفسه، متحرّر من الانتماء إلى طبقة، أو أمّة، أو البؤس، أو الاضطهاد. أمّا الكاتب هانس ماغنوس إنسنسبيرغر، فيجعلها من اختراع الأوروبيين، ويعدّها سببًا في كثير من المآسي.

ويختلف كثيرًا في المقصود باليوتوبيا، رغم أنّ الكلمة نفسها واضحة، فهي ترجع في أصلها إلى اليونانية حيث تعني «اللامكان»، أي لا الجنّة ولا النار. أمّا المعاجم فتقول إنّ اليوتوبيا هي أفكار وخطط يرى الإنسان أنّه لا يمكن تحقيقها، وأنّ عكس يوتوبي هو واقعي.

ويُعدّ أوّل من وضع التفكير اليوتوبي الفيلسوف اليوناني أفلاطون، وكان تصوّر دولة كاملة تهب أبناءها السعادة دومًا. ولا تشبه هذه الدولة جنّة عدن المذكورة في الكتاب المقدّس، بما فيها من أنواع الشجر، وحسن المنظر، وطيب الطعم. وكذلك فعل توماس مور عندما وضع كتابه «يوتوبيا» عام 1516، إذ لم يترك مجالاً للشكّ بأنّ الجزيرة البعيدة الّتي تحدّث عنها ليست إلاّ من نتاج أمانيه. ولكنّ هذا الإنكليزي ذا النزعة الإنسانية اعترض بفكرة هذه الجزيرة المتخيّلة الّتي لا يعمل فيها الناس إلاّ ستّ ساعات في اليوم على أوضاع سيّئة واقعية تمامًا: فقد كان مُلاّك الأراضي آنذاك طردوا الفلاحين العاملين لديهم من الأرض، ليحوّلوها إلى مراع للماشية أكثر إرباحًا.

والتصوّرات اليوتوبية بنات زمانها الّذي نشأن فيه. وهكذا يفسّر عالم السياسة، ريشارد ساغه، أحلام المستقبل في عصر النهضة وفي عصر التنوير باعتبارها ردّ فعل على تعسّف الدولة المطلقة، وعلى مكاسب مجتمع الطبقات، وعلى الاستغلال. ويرى في الرؤى الّتي نشأت في القرنين التاسع عشر والعشرين ردًّا على البؤس الّذي سبّبته الثورة الصناعية.

ونجد على بُعد 1200 كيلومتر من موسكو حلمًا من أحلام اليوتوبيا تحقّق: تلك هي مدينة ماغنيتوغورسك، عاصمة



فالتر فوماكا . قوة الشعب – جندي وعامل
وفلاحة ، برلين (الشرقية) ، الارتفاع : 7 m ،
الطول : 125 m

صناعة الصلب في الاتحاد السوفيتي سابقًا . وقال كارل شلوغل قبل حين غير بعيد في صحيفة «دي تسايت» عن هذه المدنية المملة . القبيحة ذات الأفران العالية . وأبراج التبريد . والمسابك . وصفوف الدلغلة . والمباني السكنية «التي تتساقط عليها ليلاً ونهارًا حفلة ماجنة من الدخان والسناج» . بأنها الحضارة السوفياتية في صورتها الخالصة . وفي الأربعمئة عام التي تفصل بين كتابة توماس مور «لليوتوبيا» وبين بناء مدينة ماغنيتوغورسك فقدت الأحلام عن العالم الأفضل براءتها . فقد استهوى الرواة الوهم بأنهم يستطيعون حقًا خلق آدم الجديد . وكان لذلك نتائج مدمرة . ويرجع يورغن هابرماس هذه الخطيئة إلى القرن التاسع عشر . فمع ظهور قادة المجتمع العمالي تحول مصطلح اليوتوبيا إلى مصطلح من مصطلحات النضال السياسي . ويعبر يواخيم فيست . وهو ناشر وأحد محرري صحيفة «فرانكفورتر ألغماينة تسايتونغ» سابقًا . عن هذه الفكرة بصورة أدق ، إذ يصف هذا التغير بعبارة «الهوس بالقدرة على تحقيق اليوتوبيا» .

وتنجت عن عفاريت القرنين الماضيين . كما يقول هابرماس .

مجموعة من الأوهام : أنّ السعادة والتحرّر يتحقّقان تلقائيًا عندما تتولّى الطبقة العاملة السلطة . ويُنتَج مقدار كاف من الثراء الاجتماعي . وأنّ الطريق إلى حياة كريمة . وحرّة . ومتّسمة بالمساواة يمكن أن يُخطّط على أسس عقلية محضة ومبادئ تفي بالغرض . وذلك على منضدة الرسم . وأنّه يمكن تخطيط مستقبل الحياة باعتبارها كلاً محدّدًا .

وكان من نتيجة الطموح المتجاسر إلى وضع أنظمة جديدة جبالٌ مهولة من الجثث . فقد أفضى جنون النازيين «بتسيّد الآريين للناس» إلى قتلهم ملايين البشر . وانتهى جنون البلاشفة بجعل الفرد شخصًا جماعيًا إلى عدد أكبر من القتلى . ويزعم فيست أنّ «المئة مليون قتيل» الّذين قتلتهم فاشية هتلر والشيوعية السوفياتية أساءوا إلى سمعة اليوتوبيا إلى أمد بعيد . وأعلن . لذلك . في مقالته الّتي كتبها عام 1991 بعنوان «الحلم المدمّر» نهاية عصر اليوتوبيا .

ولا يقع هذا الرأي من فيست . وهو محافظ ومعاد معاداة صريحة لليوتوبيا . موقع المفاجأة . لكنّ التقدّمي إنسنسبيرغر يتمنّى أيضًا «حياة يومية لا أنبياء فيها» . فقد استطاعت آلاف المجتمعات البشرية منذ العصر الحجري وحتّى اليوم العيش دون أن تعتمد في ذلك على رؤيا عن عالم أفضل . ويرى إنسنسبيرغر تأكيدًا لتحفّظاته إزاء وجود آملين محترفين في المجتمع في تصرّف الألمان بعد الوحدة : فعلى العكس من تصرّف «صفوتهم» الّذي اتّسم بالهستيريا . فقد تصرّف أكثر الألمان في موقف متوتّر غاية التوتّر تصرفًا على قدر عال من التفهّم والعقل . «فلم تقم في الغرب مسيرات وطنية رفعت فيها الرايات . ولا أقيمت تجمّعات كبيرة خشية الرابع» .

ولم يتأثّر بعض اليوتوبيين اليساريين بسقوط الاشتراكية في الاتّحاد السوفيتي أبدًا . فسخر منهم وزير البيئة في حكومة هسن . يوشكا فيشر . وهو من حزب الخضر . قائلاً : إنّ اليسار لا يستطيع الخلاص من تعلّقه بالعالم الآخر . ووجدت مجلّة «در شبيغل» أمثلة واضحة وضوحًا شديدًا على ذلك في فرنسا . من مثل «ماركس ! نحن في حاجة إليك» . أو «إلى غد . يا ماركس !» (انظر العدد 1992/47) .

ولا يجرى القول على هؤلاء فقط . وإنّما على «الاشتراكيين المهذّبين» على حدّ تعبير هابرماس . فهم أيضًا يمسكون باليوتوبيا إمساكًا شديدًا . ويقول العالم في السياسة . إرينغ فيتشر . إنّه لولا التوق إلى حياة أفضل لجلسنا «اليوم في



أمبروزيوس هولباين . نقش خشبي لغلاف كتاب «اليوتوبيا» الذي ألفه توماس موروس . بازل 1518

كهوف . قانعين بصيد الدواب وصيد السمك» . أمّا هابرماس فيتحدّث عن «يوتوبيا على هيئة واحات» . ما أن تجفّ تحلّ محلّها «صحراء من الابتذال والحيرة .»

ويتّفق العلماء . والفلاسفة . والكتّاب فيما بينهم على أنّه لم يعد اليوم هناك مجال لتصوّر يوتوبي ذي شكل محدّد . ويدلّ على ذلك المجلّد المليئ بالمعلومات الّذي قدّمه ريشارد ساغه في عام 1992 . وهو بعنوان «هل لليوتوبيا السياسية مستقبل؟» . وينعت فيست وساغه هذا النوع من اليوتوبيا بأنّها «تصوّرارت لأنظمة منعزلة» . أمّا فيتشر فيرى أنّ «الآراء التبشيرية والحتمية التاريخية» . كاعتقاد الماركسيين بحتمية انتصار الشيوعية على الرأسمالية «أفضت إلى حروب أهلية دامية . وحروب عالمية . وإلى قيام أنظمة دكتاتورية» . ويرى المنظّر اليساري في الحزب الديمقراطي الاشتراكي . يوهانو شتراسر . أنّ هذا النوع من اليوتوبيا يمثّل



قستنطين فيلاتوف . لينين
يخطب في جمع من العمّال

تصوّرات لأنظمة . تغفل عن خصوصية الإنسان وخصوصية تفكيره .

والمسألة الأساسية هي إن كانت اليوتوبيا تؤدّي دائمًا إلى وقوع ضحايا . وتصطدم وجهات النظر المتعارضة اصطدامًا عنيفًا بعضها ببعض لدى الإجابة على هذا السؤال . ففيست على قناعة تامّة أنّها تفضي ضرورة إلى قيام أنظمة مستبدّة . إذ هو لا يرى فيها إلاّ تصوّرات لأنظمة عقلية يُتجاوز فيها الفرد تمامًا . لذا . فإنّ غرف تحقيق الشرطة السرية ومعسكر الإبعاد . أرخبيل غولاك . لا تمثّل خروجًا على أصل هذه الأنظمة . وإنّما هي نتيجة منطقية للنظام الاشتراكي .

أمّا فيتشر فيعترض على رأي فيست باعتباره تعميمًا غير مقبول . فيمكن عنده القول إنّ توق الإنسان إلى تصوّر مستقبل أفضل هو العلّة في الاستبداد . كما يمكن القول إنّ تعاليم المسيح هي السبب في إبادة شعوب غير مسيحية بأكملها . وكذلك هابرماس ينكر أن تكون اليوتوبيا والإرهاب «مقترنَين اقترانًا لا بدّ منه . كاقتران الأشقاء» : فلا الخطوة التي اتّخذها لينين بالانتقال إلى الماركسية السوفياتية . ولا انحطاط الاشتراكية على يد ستالين «إلى عقيدة تريد إضفاء شرعية على ممارسات غير إنسانية . نابعتان ضرورة من تعاليم ماركس» .

لكنّ هابرماس . على أيّة حال . لا يبرّئ ماركس من مسؤوليته كلّيًا . فهذا الفيلسوف ينتقد ماركس لأنّ الخروج التامّ على المقاصد الأصيلة لنظريته جاء أيضًا نتيجة لما فيها من ضعف ونقص . فماركس اهتمّ بالعمل الصناعي وبنى الطبقات . وغفل عن إمكانيات التحكّم بالسوق . وازدرى دولة القانون باعتبارها ديمقراطية مبتذلة .

ولو كان أحد نعت ماركس وأنغلز بأنّهما يوتوبيان لساءهما ذلك . إذ كانا يُعدّان حالمَين . ولكنّهما . كانا على قناعة بأنّهما استطاعا علميًا إثبات الحتمية التاريخية لانتصار الشيوعية .

فهل استُهلكت طاقة الناس على اليوتوبيا اليوم؟ هذا يبدو . على أيّة حال . حال هابرماس ؛ إذ أنّ العقيدة المتمثّلة بالطبقة العاملة قد بهتت . فقد ثبت أنّ إزالة الملكية الخاصّة لا يفضي إلى حياة كريمة للإنسان . وأنّ العمل لم يعد يمثّل قوّة قادرة على تشكيل المجتمع . «فهذا التصوّر للمستقبل لم يجذب المثقفين فقط . وإنّما ألهم كذلك الحركة العمالية الأوروبية . وأثّر في قرننا هذا . إلى ذلك . في تصوّرات ذات أهداف خاصّة غدت ذات أثر في تاريخ العالم : الشيوعية السوفياتية الروسية . والفاشية الإيطالية والوطنية الاشتراكية الألمانية والكتائبية الإسبانية . وفي المصلحين الاشتراكيين الديمقراطيين في الغرب» .

وماذا بعد؟ ينصح إيرينغ فيتشر بأن نرتاب «بالدعاة والمبشّرين» . لكنْ . «دون أن نستغني عن مساعدة المفكّرين اليوتوبيين الّذين يفتحون أعيننا على ما هو سيّء في عالمنا . وعلى ما يمكن تغييره من ذلك» . ويدخل في هذا الباب عند رولف شفنتر . وهو باحث في اليوتوبيا . كثير من مثل : الوضع في العالم الثالث . الفقر . قلّة المساكن . البطالة . الإدمان . النزعة التكنوقراطية . الحروب . . .

أمّا الأستاذتان هيلغا غروبيتش وإيفا كاوفمان فتريان «أنّنا في حاجة إلى يوتوبيا مؤنّثة نسوية» . في حين يرى عالم السياسة . هيرفريد مونكلر . أنّ النماذج القدوة تنشأ اليوم في ورش التفكير البديل . وفي المزارع القائمة على أساس من الرفق بالبيئة . ويسرد فيتشر علينا سمات اليوتوبيا اليوم . فهي عنده «أكثر قربًا من النساء . وهي ديمقراطية على مستوى القاعدة . وأكثر إدراكًا لأهمّية البيئة . وتنزع نزعة لامركزية .

وهي تحبّذ التقنية الرفيقة . وهي أميل إلى السلام منها إلى الحرب . متحرّرة في المسائل الجنسية تحرّرًا نسبيًا . وتحاول الخروج على البنى الهرمية» . وفيتشر في هذا إنّما يعدّ علينا وصايا اليساريين الجديدة القديمة .

وينعت إرنست نولته ثلاثة أنواع من أنواع اليوتوبيا السياسية الجديدة بأنها خطيرة . ويصفها . مبالغًا . على النحو التالي : أولاً . استبداد بيئي لإنقاذ الإنسانية . وثانيًا . حركة نسائية متطرّفة غايتها الخلاص من الرجال باعتبارهم أصلاً للحرب والنزاع . وثالثًا . نضال الأغلبية الأقلّ نصيبًا والأقلّ تطوّرًا من الناس ضدّ العالم الأوّل المستغلّ . أي ضدّ الجنس الأبيض عمليًا . ولكنّه لا يرى لهذه الاتّجاهات فرصًا واقعية في النجاح .

ويقرّ فيست . وهو من منتقدي اليوتوبيا . بأنّ الأمر لا يستقيم دون التوق إلى شيء آخر أفضل . إذ أنّ المجتمع المنفتح الليبرالي ليس بديلاً للوعد بالخلاص . فهذا المجتمع ليس إلاّ «آلية للعيش بحسب نظام» . ولعلّه يمكن بعدُ قراءة اليوتوبيا كما تقرأ «الأساطير» .

ولكنّنا نبدو بعيدين البعد كلّه عن ذلك . فالفيلسوف ليتشك كولاكوفسكي الّذي يعيش في أميركا . وهو بولندي اضطرّ إلى مغادرة بلاده عام 1968 لانتقاده الستالينية . وتأييده لشيوعية منفتحة يحذّر من «فقدان الإدراك في المجتمعات الغربية» . فعلى الرغم من أنّه يدين الشيوعية بوصفها «يوتوبيا معادية للإنسان» . لكنّ الخشية منها أعطت الغرب قوّة مدركة كذلك .

ويرى كولاكوفسكي أنّ الأنظمة الاستبدادية تمثّل إغراءً للناس من حيث أنّها تعدهم بالأمان . فلَعل سعي الناس إلى الأمان أقرب إليهم وأكثر إلحاحًا من حاجتهم إلى الحرّية .

ولعلّنا نستطيع أن نفسّر ما يحقّقه اليمينيون المتطرّفون من نجاحات في ألمانيا . وفرنسا . وإيطاليا . وروسيا بهذه الحاجة الواضحة إلى الأمان .

وأغلب الظنّ أنّ اليوتوبيا ستبقى موجودة ما وُجد الإنسان . لكنّه يستطيع . على أيّة حال . أن يتدبّر أمره دونها في عهود السلم والأمان . فاليوتوبيا يمكن أن توفّر للإنسان الإحساس بالدفء . ويمكن أن تقدّم له العزاء والحافز . لكنّها . في الوقت نفسه . يمكن أن تسبّب حرائق واسعة : فعندما تُظلم السماء . وتغدو المسالك وعرة . يجد الأنبياء الكذبة بيسر من يتبعهم . ويتسبّبون بالأذى .

وفي هذا القرن استخرج الناسُ العفريتَ الراقد في قارورة الأشواق اليوتوبية أكثر من مرّة . وكان من نتيجة ذلك أن فقدَ الإيمانُ بالقدرة على تغيير الإنسان تغييرًا شاملاً قدرًا غير يسير من جاذبيته . فكبح هذا من جماح المتحمّسين لليوتوبيا . ومع ذلك . فإنّ هذه التجربة علّمتنا أنّ النهاية تكون قبيحة . عندما نحاول تعديل مجتمعات بأكملها وفقًا لتصوّرات مثالية . أيًا كانت طبيعتها . فتعلّمنا ألاّ نجرؤ على تكرار مثل هذه التجارب .

المصدر : مجلة دِر شبيغل بونه

من الفنّ النازي . تمثال «إلى قائدنا مع دائم الولاء» . 1934

لبنان
الآداب
العدد رقم 10
1 أكتوبر 1956

وسائل تعريف العرب بنتاجهم الأدبي الحديث

بقلم بدر شاكر السياب

قبل ان ابين الوسائل التي اراها كفيلة بتعريف العرب بنتاجهم العربي الحديث، اود ان اتحدث عن النتاج الادبي ذاته ليعرف زملائي الكرام وجهة النظر التي سينطلق منها رأيي في تلك الوسائل فيكملوا، من وجهات نظرهم الخاصة، ما في كلمتي هذه من نقص، لنصل بعد ذلك الى الغاية التي هدف اليها المؤتمر وهو يعالج هذا الموضوع في جملة ما يعالج..

لو قيض لنا ان نطلع على الآثار الادبية التي قال الزمن فيها كلمته بانها رائعة خالدة، لوجدنا ان سر خلودها وروعتها كامن في انها جعلت من الصراع بين الانسان وبين الشر وقواه موضوعها.

ولنا في الاوديسه والانيادة والكوميدية الآلهية وما كبث وفاوست والفردوس المفقود – وهي آثار ستة للشعراء الستة الذين اجمع النقاد على انهم اعظم شعراء البشرية الذين لا سابع لهم – خير شاهد. فهذه الآثار جميعاً كانت تصويراً لهذا الصراع، فرأينا الشر متمثلا في الآلهة الحاقدة القاسية وقوى الطبيعة الغاضبة او في الساحرات الخبيثات اللواتي كن رمزاً للافكار الشريرة التي تعمل في نفس الانسان او في مستوفليس وهو يساوم فاوست على روحه او في بعض البابوات الذين خانوا رسالة المجبة والسلام والحكام الذين ظلموا الرعية واستجازوا كيدها او في ابليس الذي اخرج آدم وزوجته من الجنة.

ولسنا في حاجة الى القول بان تاريخ الانسان كان وما يزال، صراعاً بين الشر وبينه، وبأن التعبير الادبي عن هذا الصراع انما هو تعبير عن الحياة او ادب واقعي بعبارة اخرى.

ولئن ظلت البشرية احقاباً طوالا وهي ترى الشر وتلمس آثاره ولا تدري من اين يأتيها، لقد عرفته اليوم على حقيقته وعلمت من اين يجيء. فعرفت – تبعاً لذلك الطريق التي تدفعه بها او تتقيه او تقضي عليه قضاء مبرماً. ولست اقول جديداً حين اقول ان الشر يتمثل اليوم – ابشع ما يتمثل واخطر – في الاستعمار وقواه وما يعتمد عليه من فئات. ولكي يبدو قولي هذا صحيحاً بالنسبة لجميع الذين تختلف اراؤهم في مصدر الشر اعيد صياغة هذه العبارة فأقول: ان ابشع قوى الشر واشد جنوده خطراً يتمثلون في الاستعمار والمستعمر وفي الظلم الاجتماعي والظالمين وما ينشر اولئك وهؤلاء من وباء وبلاء.

وقد كانت وظيفة الادب او بالحري وظيفة الرائع منه – تصوير هذا الصراع القائم بين الشر وبين الانسان وما زالت تلك وظيفته حتى يومنا هذا. واود ان ابين ناحية مهمة هي ان الاديب حين يصور هذا الصراع لا يقف منه موقف المتفرج المحايد – لانه انسان قبل كل شيء – فالقضية اذن قضيته والمعركة معركته. وهكذا كان الادب وما يزال، سلاحاً من اسلحة الانسان التي شق ويشق بها طريقه نحو حياة افضل. وكان الاديب العربي واحداً من ادباء العالم الذين ادركوا وظيفة الادب منذ اقدم العصور. واذا قرأنا الشعر الجاهلي (وهو اقدم ما وصل الينا من تراثنا الادبي) وجدناه شعراً تكاملت فيه كل العناصر التي يتكون منها الشعر الواقعي او اكثرها على اقل تقدير. ولم تقتصر واقعية الشعر الجاهلي على تصوير الطبيعة التي كانت تحيط بقائليه ولا بيان العلاقة بين الرجل والمرأة في ذلك العصر ولا وصف العادات والتقاليد بل يتعدى ذلك كله الى ما هو اجل وابعد اثراً في حياة الانسان. لقد نزل الشاعر الجاهلي الساح يصارع الشر وقواه في جملة المصارعين – بحسب فهمه وفهم مجتمعه (القبيلة) للشر وقواه. فقد يكون الشر متجسماً في قبيلة تغير على قبيلة الشاعر او حرب بعثت فكانت ذميمة اوفي بخيل لا



الاستاذ بدر شاكر السياب

يبذل للآخرين من ماله او جبان لا يبذل لهم من نفسه او طاغية يسوم الناس خسفاً .. الى آخر ما قارعه الشاعر الجاهلي من صور الشر العديدة .

وجاء الاسلام فعرف وظيفة الشاعر خير معرفة . ولو وقفنا برهة عند الآية الكريمة (والشعراء يتبعهم الغاوون – الم تر انهم في كل واد يهيمون وانهم يقولون ما لا يفعلون الا الذين آمنوا وعملوا الصالحات) لوجدنا فيها اعظم توجيه في وظيفة الادب . بل ان كتابنا الخالد – القرآن – كان بحد ذاته ادباً بلغ من السمو منتهاه . ومن فضول القول ان نذكر أنه الادب الذي جمع بين اروع اسلوب وانبل غاية

ولو تتبعنا تاريخ الادب العربي منذ نشأته الاولى حتى يومنا هذا لالفيناه – في اروع مظاهره – ادباً واقعياً او ملتزماً اوسمه ما شئت من الاسماء التي تدل على انه كان يدعو الى الحق والخير والجمال ويكافح الشر والباطل . وهو الادب الذي ينتصب فيه المتنبي طوداً شامخاً . وما كان المتنبي الا عربياً ثائراً تمرد على الاوضاع السيئة التي كان المجتمع العربي يتخبط فيها – رأى عرباً ملوكها عجم وارانب مفتحة عيونهم نياماً ،فابى وتمرد وعتى على من عتى. اولم يكن سيف الدولة الذي وقف المتنبي عليه اروع شعره ، بطل العروبة المكافحة عن غمارها الواقفة بالمرصاد لجيوش الروم المحتشدة على حدودها ؟ واذا ذكر المتنبي تبادر (المعري) الى الذهن في الحال . ولم يكن المعري الا داعية من دعاة الحق والخير والحب والعدالة الاجتماعية . وكان الجاحظ اول اديب عربي نزل الى السوق فصور لنا احوال الشعب تصويراً ينبض بالصدق والحياة باسلوب حسبنا ان نقول فيه انه اسلوب الجاحظ .ويقيني اننا لو جردنا ادبنا العربي من هؤلاء العمالقة الثلاثة لعاد ادباً باهتاً لا يمكن ان ينهض على قدميه بين آداب الامم الكبرى . وهناك ظاهرة لعلنا كنا عنها غافلين ، هي ان الشعوبية والادب الداعر الماجن كانا يتمشيان يداً بيد . ولم يكن من باب الصدفة ابداً ان يكون بشار وابو نواس ومسلم ابن الوليد – وكلهم من الفرس الشعوبيين – رسل الشعر الماجن الخليع .

يتبين من كل هذا انني من دعاة الادب الواقعي او الملتزم او سمه ما شئت ،فأن ما ندعوه وردة يبقى وردة وان سميناه باسم آخر كما يقول شكسبير . ولكن الواقعية التي ادعو اليها هي الواقعية التي تحدث عنها الناقد الشاعر الانكليزي الكبير ستيفن سبندر في محاضرته القيمة عن «الواقعية الجديدة والفن» . يقول سبندر ان الفنان الحديث اصبح انطباعياً وسريالياً وتكعيبياً ورمزياً في محاولته الهادفة الى ايجاد انسجام بين ذاته وذات المجتمع – ولكنه ابى لنفسه ان يكون من زمرة الطبيعيين الذين ينقلون الواقع نقلا فوتوغرافياً . ولم يلبث الفنان الحديث حتى اهتدى الى مخرج – كما يقول سبندر ؛ وقد وجد هذا المخرج في الواقعية الحديثة . وهي في رأيه تحليل الفنان للمجتمع الذي يعيش فيه تحليلا عميقاً فيه اكبر عدد مستطاع من الحقائق : التي يدركها بنفاذ بصره – ولا تهم بعد ذلك وجهة النظر التي ينظر منها ما دام تحليله كذلك . فقد حلل الشاعر الانكليزي الفذ ت.س.اليوت مجتمعه بل المجتمع الاوربي كله تحليلا عميقاً صادقاً فيه الكثير من الحقائق – في قصيدته الرائعة (الارض الخراب) التي كتبها في اعقاب الحرب العالمية الاولى . كما حلل جون شتينبيك في قصته الانسانية الرائعة (عناقيد الغضب) مجتمعه الأمريكي تحليلا عميقاً صادقاً فيه الكثير من الحقائق .

ورغم ان الشاعر الانكليزي الكبير انطلق عن وجهة نظر دينية وان الروائي الاميركي الكبير انطلق عن وجهة نظر اشتراكية فالقصيدة والرواية رائعتان من روائع الادب الواقعي الحديث .

ونأتي الى النتاج الادبي الحديث في وطننا العربي فنجده ينضوي بصورة عامة تحت اصناف ثلاثة: واقعي او ملتزم بالمفهوم العام للواقعية والالتزام ، ومحايد ، ومنحل . وقد عممت في هذا التصنيف تيسيراً للبحث .

اما نتاجنا الواقعي او الملتزم فهو في كثير من الاحيان خلو من الفن او بعيد عن المعنى الصحيح للواقعية والالتزام . والمنظومات السياسية والقصص التي كانت جديرة بان تكون مقالا افتتاحياً في جريدة تملأ مجلاتنا ومكتباتنا واذاعاتنا .

ولكن ذلك لا يعني خلو ادبنا الحديث من نتاج واقعي ، بالمفهوم الصحيح للواقعية ، يبلغ حد الروعة احياناً . وحسبي روايات نجيب محفوظ ومحمد عبد الحليم عبد الله وقصص عبد الملك نوري شواهد على ذلك . والحق ان الروايات والقصص الواقعية الناجحة اكثر من الشعر الواقعي الناجح .

والواقعية التي نريدها هي التي تنبع من نفس الاديب .

وبعبارة اخرى اننا لا نريد من الاديب ان يكتب ادباً واقعياً الا اذا كان مؤمناً بانه الادب الذي يحقق الاديب ذاته بكتابته دون سواه ، لا أن يكتب عن خوف من لوم او اتهام بتقصير ولا مجاراة للذوق العام ولا عن طمع في الشهرة .

اما الادب المحايد فاقصد به الادب الذي يكتبه الاديب في معزل عن الاحداث العامة الجارية من حوله — دون ان يكون له اثر ضار في مجتمعنا العربي . وقد يعترض معترض فيقول ليس هذا الادب محايداً ، فان قصيدة لـ (النهر المتجمد) لميخائيل نعيمة — او (حولي عينيك) لعبد الرحمن الخميسي تمد حياتنا الفقيرة بلحظات من الغنى وتعلمنا درساً في تذوق الجمال نحن في حاجة اليه — فالاحساس بالجمال يفجر ينابيع الخير . ولكن مثل هذا الاعتراف يرد نفسه بنفسه . فكون الاحساس بالجمال يفجر ينابيع الخير في النفوس هو بحد ذاته سبب يدعونا الى المناداة بالادب الواقعي . وها نحن اليوم نرى الانسان العربي يحيا حياة ابعد ما تكون عن الشعر والجمال . انه بصورة عامة انسان لم يحقق ذاته بعد . وعلينا — نحن النخبة التي استطاعت ان تحقق ذواتها الى حد ما — ان نعينه على ذلك ليستطيع من بعد ان يتذوق الجمال في الطبيعة وفي الادب وفي كل وجه من وجوه النشاط البشري تذوقاً يليق به . فالمسألة اذن مسألة توقيت . ونحن اليوم نخوض معركة يتقرر من فوزنا او خسارتنا فيها وجودنا كأمة ذات فن وحضارة ورسالة — او فناؤنا كشراذم من البشر هي الى السوام ادنى . ويمثل امامي بهذه المناسبة مشهد من الانيادة (وهناك مشهد شبيه به في الاوديسة) اثنى عليه النقاد لما فيه من صدق وحقيقة . .فقد غضب البحر وهاجت غواربه ورياحه حتى لم يبق من سفن انييد في هربه من طروادة بعد سقوطها الا اقلها . وابتلع اليم طائفة كبيرة من رفاقه . ثم هدأت العاصفة وجنحت السفن الباقية الى الشاطئ ونزل البطل وصحبه الى البر جائعين متعبين . حتى اذا نالوا قسطاً من الشبع والراحة تذكروا رفاقهم الذين هلكوا فطفقوا يبكونهم احر البكاء .

ويقول احد النقاد وهو يعلق على هذا المشهد وما فيه من صدق وحقيقة : ان البكاء ليكون ترفاً لو ان انييد وصحبه كانوا قد بكوا رفاقهم قبل ان يطعموا ويستريحوا . والانسان القلق المهدد في وجوده غير قادر على مثل هذا الترف .

ولا اغالي اذا قلت ان الادب الذاتي في هذه المرحلة من حياة امتنا ترف لا غير . وان امة تجنح الى الترف وهي تخوض معركة المصير لهي امة امرها الى خسران .

وبقي اللون الثالث من ألوان نتاجنا الادبي الحديث ، وهو الادب المنحل . وفي الوسع تقسيمه الى فرعين اولها الادب الذي يدعو الى اليأس والهزيمة ، وامثلته في ادبنا الحديث وخاصة في الفترة الاخيرة قليلة جداً . ولعل اكثر الادب السوداوي اليائس هو الذي يكتبه الشباب المراهقون . ويأسهم في الغالب يأس مبعثه الاخفاق في الحب . ولا يشكل هذا الادب خطراً كبيراً لرداءة نماذجه ولانه لا يرتكز الى ركيزة فكرية في قنوطه ويأسه . اما الادب اليائس يأساً ينبعث من موقف فكري معين ، فهو ايضاً قليل الشيوع في ادبنا الحديث وهو يصدر — اغلب ما يصدر — عن ادباء من الشيوخ ماتوا ادبياً وتخلفوا عن ركب التطور وان ظلوا يعيشون على بقايا مجدهم الذي حصلوا عليه في صدر الشباب والسنوات القلائل التي اعقبته . وهم قلة والحمد لله . ولم يعد لهم من القراء سوى عدد ضئيل ، الكثرة الكاثرة منهم من معاصرتهم في صدر شبابهم وما تلاه من سني الشهرة والانتاج الغزير . ولكنهم ما زالو يشكلون خطراً اكبر من الخطر الذي يشكله اليائسون المراهقون .

اما الفرع الثاني من فروع الادب الانحلالي فهو هذا الادب الماجن الداعر الذي يملأ المكتبات وتتناقله المجلات ويقبل عليه المراهقون والمراهقات وسواهم من الشباب اقبالا هو الخطر كل الخطر . وان هذا النمط من الادب اقل ظهوراً في الشعر والفنون الادبية الاخرى ، منه في الرواية والقصة ، القصيرة والطويلة . وهو ادب لا يترفع عن دغدغة الغرائز البهيمية واثارة الشهوات السفلى وافساد اخلاق الجيل الطالع في سبيل ان يصيب اصحابه شيئاً من المال او الشهرة .

وان انتاج ادب كهذا لهو نوع بشع من انواع الجريمة — لا يغير من ذلك مكان ولا زمان . بل ان انتاجه في بلاد كوطننا العربي وفي مرحلة كمرحلتنا هذه يرقى الى درجة الخيانة . فالاغراء الذي فيه والرواج الذي يلقاه نتيجة لذلك يجعلانه اشد خطراً من ادب اليأس والهزيمة ...

* * *

هذه مقدمه كان لابد منها ومن الاستفاضة فيها لنعرف اي

— التتمة على الصفحة ١٠٢ —

د – الاستاذ سيف الدين الكيلاني الانسة فدوى طوقان ممثلين للمملكة الاردنية
ه – الاستاذ محمد نعمان ومندوب يحدد فيما بعد ممثلين لليمن
و – الاستاذ خير الدين الزركلي والاستاذ عبد الله بالخير ممثلين للمملكة السعودية
ز – الاستاذ ابراهيم العريض ممثلا للبحرين
ح – الاستاذ عبد العزيز حسين ممثلا للكويت
ط – الوفد المصري للمؤتمر الثاني ممثلين لمصر
وسيترك للمكتب الدائم اختيار مندوبين عن بقية الاقطار العربية .
•وحين ينعقد المكتب الدائم خارج مصر يمثل وفدة الاستاذان يوسف السباعي ومحمود امين العالم .

«٩» يصدر المؤتمر في هذه التوصيات كلها عن الاعتقاد بانه ما من شيء يساعد على تحقيق هذه المهمات اكثر من ان يدرك الاديب نفسه مسئولياته الملقاة على عاتقه نحو مجتمعه ووطنه ومهنته وذاتيته وانسانيته ، وان يكون انتاجه الادبي منبثقاً عن هذا الادراك .

«١٠» يهيب المؤتمر بالادباء العرب الذين لم يقدر لهم ان يشاركوا في هذه الدورة ان يعملوا متساندين على تبني هذه التوصيات والاشتراك في تحقيقها .

«١١» يبعث المؤتمر الى المفكرين والادباء في العالم كله نداء يهيب بهم فيه ان يناصروا قضايا الوطن العربي التي تدافع بها الأمة العربية عن مبادئ الحق والعدالة والحرية العزيزة على كل مفكر واديب .

* * *

و بعد فان المؤتمر يرفع اسمى ايات الشكر الى صاحب الفخامة رئيس الجمهورية السورية على كريم رعايته للمؤتمر .

ويقدم للحكومة السورية ولوزارة المعارف خاصة خالص تقديره على دعوتها لعقد هذا المؤتمر وعلى ما بذلته من جهود في تنظيمه وانجاحه .

ويتوجه بالشكر لحكومة جمهورية مصر على دعوتها لعقد مؤتمر الادباء العرب الثالث في مصر ويتمنى عليها ان تشرك في اللجنة التحضيرية لاعداد هذا المؤتمر ادباء ومفكرين يمثلون بقية البلاد العربية .

هذا وقد قرر المؤتمر في ختام جلساته تأليف مكتب دائم للمؤتمر يتولى اعضاؤه اعداد المؤتمر الثالث الذي اعلن انه سينعقد في القاهرة في العام القادم. ويتألف المكتب من الاساتذة يوسف السباعي ومحمود امين العالم (عن مصر) بهجت الأثري وكمال ابراهيم (عن العراق) الدكتور سليم حيدر ورئيف خوري (عن لبنان) خير الدين الزركلي وعبد الله بلخير (عن السعودية) سيف الدين الكيلاني وفدوى طوقان (عن الاردن) ابراهيم العريض (عن البحرين) محمد احمد نعمان (عن اليمن) عبد العزيز حسين (عن الكويت) الدكتور قسطنطين زريق وفؤاد الشايب والدكتور شكري فيصل (عن سوريا)



في جلسة على شرفة فندق بلودان : الأساتذة فؤاد الشايب ، محمد سعيد المسلم الدكتور جودة الركابي ، علي الحلبي ، مطاع صفدي ، سعد صائب ، الدكتور سهيل ادريس ، عائدة مطرجي ادريس

وسائل تعريف العرب

– تتمة المنشور على الصفحة ٢٢ –

نوع من انواع النتاج الادبي يستحق ان ينفق عليه العرب من اموالهم ويشد الادباء رحالهم من اقصى اجزاء الوطن العربي حيثما كان .

وواقعية الادب هي بحد ذاتها وسيلة من وسائل التعريف به . ولهذه الواقعية عمل مزدوج في نشر الادب بين الجماهير العربية . فهي ، من جهة ، عامل من عوامل نضج الادب بالاضافة الى عوامل النضج الذاتية الاخرى ، كاصالة الاديب وغنى تجربته الشخصية وخصوبة ثقافته . ولسنا بحاجة الى القول بان الادب حين ينضج قابل الى الانتشار من تلقاء ذاته بين الجماهير العربية في حدودها المحلية السياسية اولا ، ثم في حدودها العربية الكبرى بعد ذلك . ونضرب مثالا على ذلك بان القراء العرب في كل قطر عربي تقريباً يعرفون انتاج كل اكبر اديب في بقية الاقطار العربية . وحين انتقل من التعميم في المثال الى التخصص اذكر الجواهري شاعر العراق الاكبر الذي لا يعرف القراء شاعراً عراقياً سواه مثلما يعرفونه . كما ان واقعية الادب (اي تبنيه قضية الجماهير العربية) تدفع الجماهير الى تبنيه بدورها .

وحين نستعرض كلامنا السابق كله تبرز لنا اهمية النقد الواعي كوسيلة مهمة من وسائل التعريف بالادب . وقد رأينا كيف يخلل تاجنا الادبي الحديث بالكثير مما يعود على امتنا بالغ الضرر ، ومما يتوجب علينا ان نحاربه . وان ايكال محاربة اي لون من الوان الاديب الى الدولة – انما هو تسليط للدولة على الادب وانه لتسليط قد تستغله الدولة في محاربة الادب الواقعي الذي ندعو اليه . وليس هناك سوى النقد من سلطة تنتدب للقيام بهذا الواجب المقدس واعني به محاربة الاتجاهات الضارة في الادب . والنقد، بعد، عامل من عوامل الموضوعية لانضاج الادب وبالتالي نشره بين الجماهير العربية. وقد درس مؤتمرنا هذه الناحية حين بحث في العلاقة بين الاديب والناقد فلا حاجة لنا بتكرار ما قالوه .

واظن الأساتذة الكرام ممن حاضر او ناقش في موضوع الاديب والدولة او عقب عليه وصاغ التوصيات بشأنه قد تحدثوا عن ضرورة تشجيع الدولة للاديب وتأمين الحرية له . وقد وفوا الموضوع حقه ، فليس لي الآن غير التأكيد على ما ذهبوا اليه باعتباره وسيلة من وسائل تعريف القراء العرب بادبنا الحديث . ولكن وضع الشعب العربي الراهن في انه موزع في دول عديدة ، تتفاوت فيما تتيحه كل دولة منها لادباء الدول العربية الأخرى ، من حرية وتشجيع ... اقول ان هذا الوضع يجعلنا ننظر الى موضوع العلاقة بين الاديب والدولة من زاوية اخرى ، بالإضافة الى الزاوية التي نظر منها الاساتذة الافاضل الذين بحثوا في هذه العلاقة . فحين نفكر في وسائل تعريف العرب بنتاجهم الادبي الحديث ينهض امامنا نوع جديد من انواع العلاقة بين الاديب والدولة . وهي علاقة بين الاديب وبين دولة ليست بدولته . فهي لا تستطيع ان تمسه بأذى مباشر وليس لها عليه من سلطان مباشر . واقول سلطان مباشر لان لها عليه في الحق سلطاناً غير مباشر — فهي تستطيع مثلا ان تمنع كتابه او مجلته من دخول بلادها اذا ارادت ذلك منعاً يضطر الناشر ، أحياناً الى تشذيب النتاج الادبي او تعديله وفقاً لأهوائها خوفاً من الخسارة المادية التي قد تستحيل بدورها الى خسارة ادبية .

ان وضع التوصيات وحده لا يحل مشكلة . فقد اتخذ مؤتمر الادباء العرب الاول الذي انعقد في بيت مري منذ عامين ، قرارات هامة وصاغ توصيات قيمة . ولكنها ظلت طوال هذين العامين حبراً على ورق . فقد كان من بين توصيات التأكيد على احترام حرية الفكر والادب ، ولم نر اديباً واحداً من بين الادباء الذين وقعوا على تلك القرارات يرفع صوته مدافعاً عن حرية الفكر والأدب ان تقيدا او محتجاً على تقييدها . فلنعاهد انفسنا اذن على تنفيذ ما سنتخذه في هذا المؤتمر من توصيات ومن بينها احترام حرية الادب .

هذه هي المشاكل الكبرى التي تجابهنا حين نبحث في الوسائل الكفيلة بتعريف ادبنا المعاصر الى القراء العرب .

وهناك بعض المشاكل الثانوية الاخرى منها ان عدداً من الادباء لا يملكون الوسائل المادية لنشر انتاجهم . ومنها هذا الحشد الهائل من الكتب التي تقذفها المطابع العربية في كل اسبوع بل في كل يوم والتي يقف القارئ العربي منها موقف الحيرة لا يدري ايها هو الجدير بالقراءة . ومنها ايضاً ان كثيراً من القراء غير قادرين على شراء الكتب لارتفاع اثمانها بسبب من تكاليف الطباعة الغالية او من جشع المؤلف او الناشر .

هذه بعض المشاكل التي تراءت لي وانا ابحث في هذا الموضوع بعجالة سببها ضيق الوقت الذي اعدت فيه المحاضرة واني لاطرح عليكم هذه المشاكل عسى ان نتعاون في ايجاد حلول لها وعسى ان تكملوا ما جاء في هذه المحاضرة التي قمت بها من نقص وقصور .

وفي الختام ارجو ان تسمحوا لي بان اعرض عليكم بعض الحلول المباشرة التي خطرت ببالي بالاضافة الى ماسبق ذكره .

فلكي نحل مشكلة العلاقة بين الدولة والاديب العربي الذي ليس من رعاياها ، ولكي نحارب الادب الضار عن طريق النقد الواعي ، ولكي نساعد القارئ العربي في اختيار الكتب التي هي جديرة بالقراءة ، ولكي نشجع الادباء الناشئين وننشر نتاج الادباء المعوزين ، ولكي نيسر للجماهير العربية سبيلا الى القراءة الجيدة التي لا تكلفها كثيراً من المال ، ارى ان يبذل المؤتمر مساعيه لتأسيس دار للنشر ترصد لها كل حكومة عربية مبلغاً مناسباً من المال وتكون وجهاً من اوجه النشاط الثقافي للجامعة العربية ، دون ان يؤدي ذلك الى تقييد حرية الادب او الزام الدار باكثر من الخطوط العريضة للاتجاه القومي التقدمي السليم ، على ان تشرف على شؤون هذه الدار الادبية لجنة تنبثق عن هذا المؤتمر وتتألف من كبار النقاد والادباء ، تكون مهمتها اختيار الكتب الصالحة للنشر من بين المؤلفات التي يتقدم بها المؤلفون العرب اليها — شريطة ان يكون نشرها لاي كتاب من الكتب ملزماً لكل دول الجامعة العربية بان تسمح بدخوله الى بلدانها . ومن المستحسن جداً ان تصدر عن هذه الدار مجلة ادبية بنفس الشروط .

كما ان تأسيس رابطة للادباء العرب على اختلاف اتجاهاتهم الفكرية والادبية شريطة ان يؤمنوا بمقرارات هذا المؤتمر وتوصياته التي ستكون منهاجاً لتلك الرابطة . سيكون من اكبر العوامل في تعريف العرب بنتاجهم الادبي الحديث وفي رفع مستواه .

وان اتخاذ التوصيات بهذا كله امر ضروري ، اذا كنا جادين في تحقيق ما اجتمعنا من اجله وما نكتب وما نقول .

بدر شاكر السياب